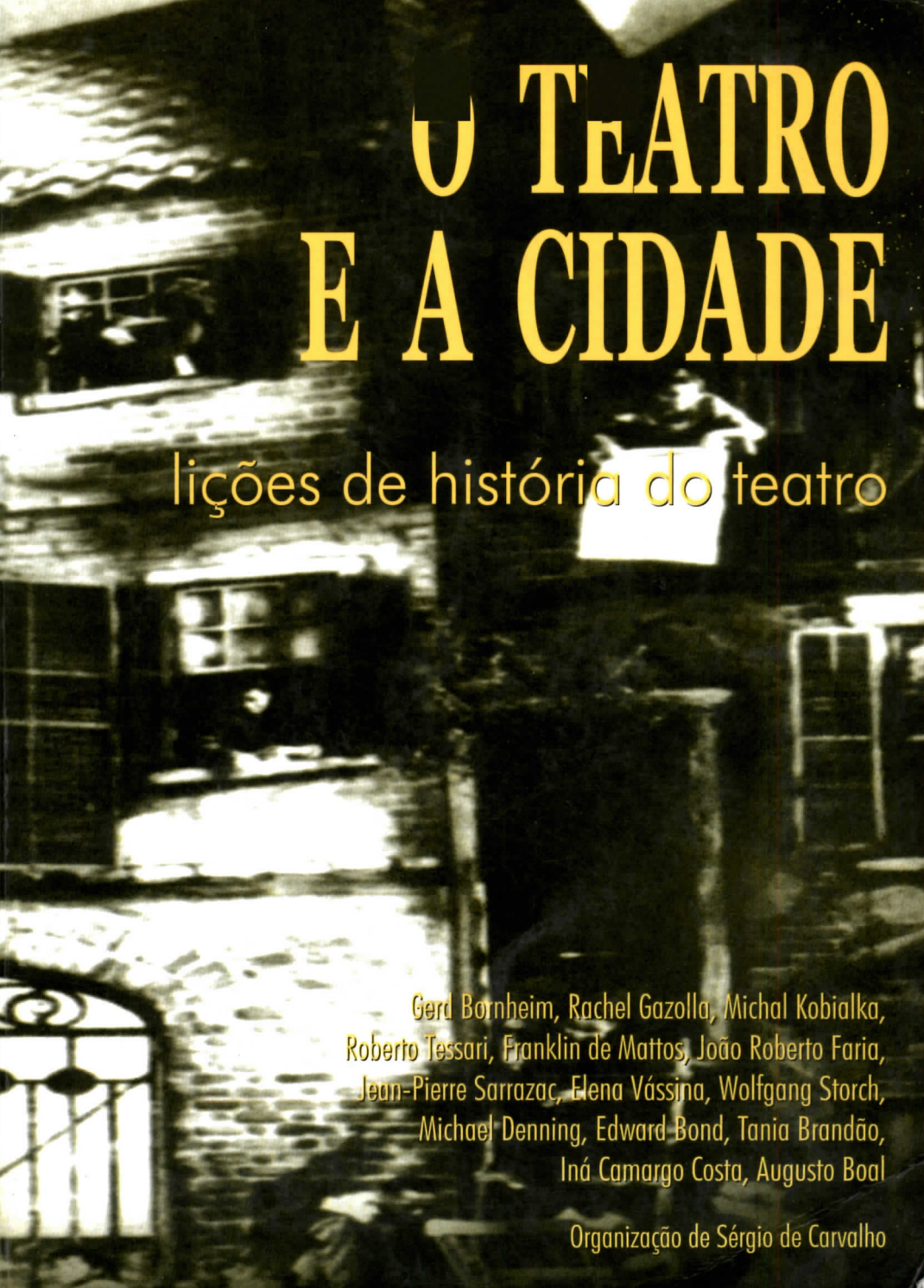


O TEATRO E A CIDADE

lições de história do teatro

Gerd Bornheim, Rachel Gazolla, Michal Kobialka,
Roberto Tessari, Franklin de Mattos, João Roberto Faria,
Jean-Pierre Sarrazac, Elena Vássina, Wolfgang Storch,
Michael Denning, Edward Bond, Tania Brandão,
Iná Camargo Costa, Augusto Boal

Organização de Sérgio de Carvalho

020:850
R$ 15,00

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO
SECRETARIA MUNICIPAL DA CULTURA
DEPARTAMENTO DE TEATRO

O Teatro e a Cidade

Lições de História do Teatro

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO
Prefeita Marta Suplicy

SECRETARIA MUNICIPAL DA CULTURA
Secretário Celso Frateschi

DEPARTAMENTO DE TEATRO
Diretor Kildervan Abreu de Oliveira

O ciclo de palestras O Teatro e a Cidade ocorreu no Centro Cultural São Paulo entre 08 e 31 de outubro de 2001. Foi concebido por Celso Frateschi com curadoria de Sérgio de Carvalho, assistência de Alessandra Fernandez, produção de Fátima da Luz, Cris Belluomini e Guta Pacheco, com apoio cultural do Instituto Goethe, do Consulado Geral da França e do *Istituto Italiano di Cultura*.

Revisão de texto
Ana Souto

Diagramação e capa
Pepe Andrade

Organização e edição
Sérgio de Carvalho

T253

O teatro e a cidade : lições de história do teatro / Gerd Bornheim ... [et al.] ; organização Sérgio de Carvalho. – São Paulo : SMC, 2004

1. Teatro - História 2. Teatro - Ensaios, dicursos, palestras, etc. I. Carvalho, Sérgio de II. Bornheim, Gerd A. (Gerd Alberto), 1929-2002.

CDD (21. ed.) - 792.09

Palestrantes
Gerd Bornheim, Rachel Gazolla, Michal Kobialka, Roberto Tessari, Franklin de Mattos, João Roberto Faria, Jean-Pierre Sarrazac, Elena Vássina, Wolfgang Storch, Michael Denning, Edward Bond, Tania Brandão, Iná Camargo Costa e Augusto Boal

Debatedores
Olgária Mattos, Moacyr Novaes, Beti Rabetti, Sílvia Fernandes, Maria Sílvia Betti, Fernando Kinas

APRESENTAÇÃO

Celso Frateschi*

Talvez, através da nossa história, nenhuma arte teve uma relação tão identificada com a cidade como a arte teatral. O teatro e a cidade surgem simultaneamente na experiência humana como necessidades complementares: a sobrevivência da espécie e a necessidade do entendimento das novas relações que a primeira dinamicamente estabelecia. Se os cultos dionisíacos são a origem do teatro, este só se constitui como tal quando abandona o culto mantendo o prazer do rito e amplia o seu significado no aprendizado não apenas do divino mas, a partir de então, principalmente do ser humano e suas relações.

Existe uma sincronicidade entre os grandes momentos do teatro universal e a experiência humana de reconstrução das suas relações no interior das cidades. Se a origem foi na Grécia no próprio surgimento da *pólis*, ela evolui em Roma, no renascimento, na idade moderna e contemporânea.

É nesse sentido que o debate proposto por este livro, ao registrar o ciclo de conferências que ocorreu em 2001, permanece como um desafio. Nosso interesse é colaborar para a construção de um pensamento contemporâneo que aborde as questões do fenômeno teatral do ponto de vista do cidadão, ou seja, que recupere o seu sentido histórico e filosófico e que nos coloque de frente às grandes questões de nosso tempo.

Se queremos reconstruir a nossa cidade e as experiências humanas que vivenciamos , teria o teatro ainda algo a dizer? A reflexão de como isto vem acontecendo no decorrer da nossa história pode contribuir, e muito, para esta resposta.

* Celso Frateschi é ator e Secretário Municipal da Cultura.

Sumário

Apresentação: Celso Frateschi 7
Nota Introdutória: Sérgio de Carvalho 11

A Teatralidade da Origem:
Gerd Bornheim 15
Tragédia Grega: a Cidade faz Teatro:
Rachel Gazolla 23
Debate sobre Teatro Grego 39
Práticas Representacionais na Idade Média:
Michal Kobialka 45
Debate sobre Teatro Medieval 61
Teatro no Renascimento Italiano:
Roberto Tessari 69
Debate sobre Teatro do Renascimento Italiano 87
O Teatro na Ilustração Francesa:
Franklin de Mattos 97
Teatros Nacionais e Sociedade Burguesa: o Caso Brasileiro:
João Roberto Faria 111
Realismo e Encenação Moderna: o Trabalho de André Antoine:
Jean-Pierre Sarrazac 121
Debate sobre Encenação Moderna 133
Teatro Russo Moderno e seu Público:
Elena Vássina 147
O Teatro Político da República de Weimar:
Wolfgang Storch 163
Teatro e Política no Estados Unidos da América:
Michael Denning 211
Debate sobre Teatro Norte-Americano Moderno 227
Consideração sobre o Teatro Atual:
Edward Bond 235
Debate sobre Dramaturgia Contemporânea 243
O Teatro Brasileiro Moderno e a Representação da Sociedade:
Tania Brandão 249
Sobre a História do Teatro Político entre Nós:
Iná Camargo Costa 273
Entre o Teatro e a Vida:
Augusto Boal 283
Debate sobre Teatro Popular no Brasil 289

NOTA INTRODUTÓRIA

Sérgio de Carvalho*

Este livro não é a exata transcrição das conferências e debates de *O Teatro e a Cidade*, ciclo internacional realizado em outubro de 2001 no Centro Cultural São Paulo. Suas muitas diferenças se devem a razões variadas. Desde sua origem, a partir da idéia de Celso Frateschi, *O Teatro e a Cidade* pretendia traçar um panorama crítico da história do teatro ocidental do ponto de vista das relações entre representação e sociedade. Nossas eleições de assunto já indicavam tomadas de partido e seria o primeiro de uma série de ciclos que incluiriam debates sobre o Teatro na América Latina e sobre Teatro e Sociedade no Brasil. As dinâmicas práticas de cada um dos encontros de outubro, entretanto, deram feições inesperadas ao projeto, para além de qualquer linearidade pedagógica. Do embate entre a liberdade com que cada pesquisador abordou seu tema e os interesses do público a cada noite, *O Teatro e a Cidade* se abriu a muitas frentes de indagação, todas elas múltiplas, animadas e interessantes.

Por força da necessidade de sintetizar a experiência num único volume optei, como organizador, em conformar o material ao plano original e selecionar as intervenções que, por uma razão ou outra, trataram seus temas de modo mais didático e aberto, sem que isso implicasse perda de radicalidade crítica. Deixei de fora, assim as falas mais livres de artistas brilhantes como Gianni Ratto ou a de professores que realizaram intervenções excelentes como Mário Bolognesi e Edwaldo Cafezeiro pelo simples fato de que seu recorte de assunto se mostrou específico demais diante do conjunto. Num processo de edições sucessivas, todos os debates acabaram por ser reduzidos, vários deles suprimidos, alguns porque o palestrante modificou o próprio assunto pela reescritura, o que tornou, por exemplo, o comentário de Willi Bolle deslocado da conferência de Wolfgang Storch que o originou.

Menciono tais ausências para pagar uma imensa dívida de gratidão e admiração e lembrar que os originais se encontram à disposi-

*Sérgio de Carvalho é dramaturgo e diretor de teatro integrante da Companhia do Latão.

ção dos pesquisadores no Centro Cultural São Paulo. Um livro como este é o resultado de um enorme trabalho coletivo que não se reduz àquele dos autores publicados.

Em favor da síntese aqui reunida, o leitor encontra algo mais do que o acontecido no aqui e agora do evento. A reelaboração do material por alguns dos autores, o tratamento sintético da edição, bem como as notas explicativas feitas durante a tradução e organização — além da possibilidade de examinar no tempo mais calmo da leitura a originalidade de certas interpretações — ajudam a fazer deste *O Teatro e a Cidade* uma das mais úteis ferramentas ao estudo da História do Teatro Ocidental já publicadas no Brasil.

Muito além do panorama, reúne-se aqui uma somatória inédita de posições críticas sobre dramaturgia, espetáculos e relações de produção do teatro. Todas as perspectivas são anunciadas. Ao leitor não se oferece a aparência de naturalidade. O intérprete é parte explicitada na interpretação. Os vínculos entre a arte e os sistemas econômicos e sociais aparecem, com maior ou menor ênfase, em todas as intervenções, o que dá ao conjunto um sentido enorme de atualidade — advinda da disposição à controvérsia.

O leitor ainda não deixará de notar as alusões, sobretudo nos debates com o público, a fatos perturbadores da história recente — como o ataque terrorista do dia 11 de setembro de 2001, em Nova Iorque, ocorrido semanas antes das palestras. A interação entre a inquietação histórica, a reflexão crítica e a imaginação estética, em face de um interesse renovado pela pergunta sobre a função social do teatro (tema da maioria das noites) percorre essas 14 heterodoxas lições.

Na relação dos agradecimentos, enfim, é preciso incluir o Teatro Ágora, que partejou o conceito do ciclo e o apoio cultural e material do Instituto Goethe (em particular dos amigos Carminha Góngora e Bruno Fischli) e do *Istituto Italiano di Cultura* e Consulado Geral da França. Os colaboradores diretos e indiretos que viabilizaram o projeto são inúmeros: tradutores, motoristas, equipe de produção e professores amigos que me fizeram tantas sugestões.

Sem poder citar todos, registro meu débito especialíssimo para com Alessandra Fernandez e também Fátima da Luz, Ana Souto e Maria Elisa Cevasco que dispenderam muito de seu tempo e vontade para que pudesse existir *O Teatro e a Cidade*. Agradeço, enfim, aos amigos da Companhia do Latão e a Helena Albergaria, que ajudaram a realizar mais esta "fábula aos pedaços".

À memória de Gerd Bornheim

A TEATRALIDADE DA ORIGEM

Gerd Bornheim*

Uma das possibilidades de se pensar a origem da arte é através de um conjunto de idéias ligadas à noção de teatralidade. Tenho em mente uma teatralidade que pode se expressar de inúmeras maneiras: na música, na dança — e até mesmo nos tantos modos daquilo que veio a se chamar teatro.

Essa teatralidade corresponde a um núcleo originário da arte que tem quer ser entendido no seu sentido mais amplo: nele se manifesta a vida política da cidade e também certos atos que se fazem na política, como a guerra.

Quero tocar nesse problema da teatralidade da origem mencionando um exemplo da história da música antiga grega. Uma história de poucos documentos. Só dois papiros chegaram até nós, com notações muito difíceis de serem recompostas. Entretanto, se é possível obter algum indício, devemos imaginar algo que era fundamentalmente um ritmo, um ritmo total, algo próximo do coro arcaico que perdurou no teatro de Ésquilo, feito de vozes femininas e percussão na madeira.

Lembremos que a obra de Ésquilo não é propriamente a realização da Tragédia. Sua diferença em relação a Homero não é radical. Pertence à ordem do tempo. Ele introduz em *As Coéforas*, pela primeira vez, a dimensão do passado. Em Homero, não tínhamos passado ou presente, apenas futuro. O presente é um tanto vago ainda, e começa a se anunciar numa perspectiva puramente negativa: é o dia da catástrofe, da calamidade que virá. O tempo é uma expectativa, um vazio. Penélope espera vinte anos. Esse vazio é o que gera a experiência do tempo dentro da cultura grega homérica, contrária à hebraica nesse sentido, como mostra o Antigo Testamento.

* Gerd Bornheim (1929-2002) foi filósofo e professor universitário. Dentre seus livros sobre temas filosóficos variados, existem alguns importantes trabalhos sobre o teatro e a reflexão estética, dentre os quais *O Sentido e a Máscara* (Perspectiva, 1969), *Teatro: a cena dividida* (L&PM, 1990) e *Brecht: a estética teatral* (Graal, 1992). Esta conferência foi apresentada no dia 08 de outubro de 2001.

Em *As Coéforas*, de Ésquilo, surge uma noção de tempo mais abrangente. Inclui, pela primeira vez, também o passado, e se configuram os três atos: o passado, o presente e o futuro, ainda que toda a ação se restrinja a um dia.

A questão da teatralidade da origem se complica se pensarmos na sua denominação grega com a palavra *mousiké*, que tem relação com a música, mas de fato é outra coisa. E a outra coisa é o mais importante, pois *mousiké* quer dizer linguagem na acepção ampla do termo, o que inclui o ritmo, o verso cantado, os pés que batem no chão e os sons de instrumentos na dança. A palavra *mousiké* abarca uma totalidade de Artes — o que inclui as artes plásticas. Os índios brasileiros, por exemplo, fazem a experiência da *mousiké* nos seus cantos de guerra em ritmos marcadíssimos pelos pés e nos corpos pintados.

A arte sempre nasce como uma experiência de Arte Total. Ésquilo estava muito próximo disso. A primeira grande experiência ocidental de Arte Total, digamos translúcida, foi justamente a Tragédia Grega.

A pluralidade trágica está ligada ao seu nascimento, quando o homem se tornou sedentário e passou a viver em aglomerações de gente, quando surgiu a cidade e também a guerra. É a partir da praça pública, da ágora, da casa municipal de reuniões e encontros coletivos que surge a Dança, como diz o helenista Eudoro de Souza, essa congregação das artes numa experiência fundamental.

As ânforas gregas antigas mostram Homero com sua lira. O poeta dança e recita sua poesia. É um fenômeno gregário, digamos assim, político na base. A Arte nasce dentro da política e isso é fundamental para que se entenda realmente o sentido que teve a Tragédia Grega, que nós perdemos.

A Politicidade na Tragédia Grega

Quando se lê uma tragédia grega, desponta um fato básico cujo sentido nos é de difícil compreensão: o herói trágico é necessariamente um rei ou pertence à realeza. Embaixo dele está a platéia, em cima a Deusa Justiça. O rei é a pessoa que vincula tudo num diálogo com a *Díke*, essa Justiça que às vezes entra em cena, como no *Édipo em Colono*. Um outro fato que também nos afasta do entendimento da Tragédia Antiga é que ela não quer a morte, e sim a educação ou reeducação do tirano. E isso tudo não é uma questão individual. O rei não é um indivíduo, mas a ponta de cima da Cidade. E ele se torna um tirano a despeito de si.

Numa perspectiva cristã, Édipo não seria culpado. Ele não sabia que matou o pai dele, que Jocasta era sua mãe. Na Grécia ele é culpado porque não é simplesmente um indivíduo. Ele tem responsabilidade sobre o que acontece na *pólis*. E é por isso que quando a Tragédia tem um tirano, sempre há a invasão da peste. A peste é um símbolo fundamental, é presença da *hybris*, da desmedida. É a presença do Caos. Algo de que o homem busca fugir, da falta de sentido.

É na luta contra o Caos que nascem o mito e a poesia da Grécia antiga. O mito é palavra, o mito nomeia, e a poesia também pertence ao campo do nomeado.

Nos mitos antigos os reis e suas situações heróicas eram nomeados. Ulisses é como que promovido através da nomeação a uma espécie de modelo. Quando Homero faz um elogio da coragem, esse exemplo passa a funcionar pedagogicamente. É a pedagogia grega — a *Paidéia* — em ação. Serve para que toda a soldadesca aceite Ulisses como modelo de heroicidade. Com isso estou procurando relembrar a politicidade fundamental das narrativas míticas, que passa pela guerra e por tudo que a constituía.

No mesmo caminho segue a poesia da Tragédia. A culpa de Édipo tem que ser nomeada, porque através da dicção é que se estabelece a purificação ou catarse. E ela é fundamental para que se entenda a política grega.

O mito, de certa maneira, constrói sua própria politicidade (não há mito sem política) porque vem de dentro da relação política. E sua nomeação pode ser positiva ou negativa. A heroicidade em si, por exemplo, é uma coisa altamente positiva para o grego. Na Tragédia grega, ela se concentra na figura do rei, no seu diálogo com a *Díke*, a deusa Justiça, que é a fornecedora da medida.

O esforço da Tragédia passa por arrancar a existência humana do sem sentido e entregá-la ao sentido. Algo semelhante ao trabalho de Zeus na *Teogonia* de Hesíodo: fazer do Caos o Cosmos. O trabalho de organizar o mundo da medida, da concórdia, da harmonia.

A palavra Caos é reprimida na cultura grega e em toda a cultura ocidental. Nietzsche foi o primeiro a voltar a assumi-la porque, de certa forma, ele reconhecia que o herói trágico era alguém visitado pelo Caos. Era este o pecado do rei pelo qual precisava ser reeducado.

A desmedida heróica era, portanto, a presença do Caos e a tragédia do indivíduo correspondia à dissolução da *pólis*. A dinâmica trágica é o processo de reinstauração da Medida que se faz gra-

ças à Justiça, e assim, essencialmente, pela Política, na medida em que a *pólis* é a própria existência. Neste aspecto, Brecht tem uma certa razão quando diz que a Tragédia é reacionária, porque no fundo ela quer limitar a ação mítica dentro de uma medida dada por ela mesma, e o faz em nome da Justiça divina.

Dentro dessa perspectiva, a Comédia grega, ao se ocupar de homens inferiores, segundo os termos da *Poética* de Aristóteles, não apresenta dignidade pedagógica. Homens inferiores não educam ninguém. Ainda que Bergson, no seu estudo sobre o Riso, já em pleno Século 20, tente transcendentalizar - por dentro - o sentido da Comédia, isso não pode ser estendido à experiência grega, em que a catarse cômica teria que ter uma natureza necessariamente diferente ao se ligar a um processo de despolitização. Seu campo de ação era restrito ao imediato, e os valores mitológicos fundamentais da *pólis* jamais poderiam ser tocados. A minha impressão é que a Comédia Antiga prenuncia a perda de um nível de politicidade que existia na teatralidade da origem, correlata da grande Paidéia do poema épico que perdurou na Tragédia.

A marginalização que a Comédia sofreu na Antigüidade do Ocidente deve ter vínculos com essa perda de um sentido político ditado pela medida da Justiça da cidade, e seria preciso que chegassem os tempos modernos para que este estatuto da comédia fosse revisto.

Shakespeare e a Politicidade Moderna

A teatralidade da origem correspondia, assim, a uma integração da artes que se fazia vinculada ao poder e à política. O que ocorreu historicamente é que nós nos tornamos abstratos. E a política se converteu em problema. Desde o início da era moderna, vivemos uma experiência de dissociação entre a arte e a política que nos põe contra todo o passado da Arte. O fato moderno é que esta relação não aparece mais como integração necessária, e sim como uma possibilidade de construção, o que se vê, por exemplo, na obra de Shakespeare.

Shakespeare é o primeiro autor que realiza uma coisa absolutamente assombrosa, jamais feita com tanta violência. Mesmo sendo a estrutura formal de suas peças herdeira da tradição medieval, ele decide "esquecer" justamente a base de todo o teatro medieval que está no princípio da religação. O ideal da "religação" — esse anseio de conexão

transcendental — deixa de existir em Shakespeare com uma radicalidade fantástica. É por esta razão que ele abandona a máquina de cena.

Em todo o teatro grego e medieval (e também no Barroco, mas já de modo decadente), a máquina de cena era um elemento fundamental. Atualmente não temos idéia do que significava esse elemento que ligava o natural com o sobrenatural. No teatro medieval, a máquina era utilizada nos milagres de Cristo, e o Mestre dos Fogos era quem fazia as engenhocas fantásticas capazes de atualizar os eventos miraculosos aos olhos do público. Na Grécia, os guindastes também tinham essa função de ligar o plano dos homens ao plano dos deuses. Até o fim do Barroco, tanto os católicos como os protestantes ainda as utilizavam, mas as máquinas passaram a parecer invenções de um passado que não interessava ser recuperado.

Shakespeare anula completamente a máquina. Ele prefere esconder certos efeitos, mesmo quando poderia abusar deles, como, por exemplo, no aparecimento do fantasma em *Hamlet*, cena que define a ação dramática de toda a peça. São várias as implicações da ausência da máquina na dramaturgia, que fazem com que a peça política mude de sentido.

Shakespeare é um autor que propõe uma ruptura que nunca tinha acontecido antes: existe a realeza, mas não existem mais deuses por detrás. O poder já não tem fundamento divino. A única personagem que acredita na justiça divina é Ricardo II e ele morre no exílio exatamente por isso. Shakespeare, com plena consciência do que fazia, acredito eu, negava toda a base de mistério teológico que situava o rei como instrumento de uma força transcendental, e faz isso bem antes da Revolução Francesa.

Tenho a impressão que esta nova visão política proposta pela obra de Shakespeare ganha forma, no plano da organização do texto, pela utilização muito própria da intriga. A intriga nas peças de Shakespeare reduz toda a ação dramática a uma politicidade no âmbito da palavra. A intriga realiza a política à sua maneira, e o lencinho de Desdêmona assume dimensão política.

Lembremos que em Aristóteles a intriga é apenas mencionada e que na Tragédia Grega ela não existe. Em *Hamlet* ela se torna tão poderosa que o espectador acaba esquecendo uma ação dramática que emana da disputa de poder, instigada pelo Fantasma e da qual Fortimbrás faz parte. Ele está no início e no fim da peça. Mas no meio disso Shakespeare introduz um outro tipo de

politicidade, a da intriga de bastidores e é isso que acaba predominando nos diálogos.

Uma distinção entre ação dramática e a intriga é que a primeira não pode ser substituída sem que a peça mude seu sentido geral. Não posso tirar o Fortimbrás, porque isso alteraria o curso dramático. Já a intriga é feita de elementos mudáveis, inventados por Shakespeare para desenvolver a dimensão dramática. Um momento de intriga maravilhoso em *Hamlet* é a peça dentro da peça, um truque genial do autor, mas que poderia ter sido outro análogo, como o baile de máscaras do *Romeu e Julieta*.

O que estou sugerindo é que ocorre uma politicidade dupla em Shakespeare: de um lado, a ação dramática, sempre abertamente política, como no *Romeu e Julieta*, que não é uma peça sobre dois apaixonados adolescentes mas sim sobre a briga de duas famílias da aristocracia, os Capuleto e os Montecchio, luta que põe em risco a paz na cidade, e que conduz a uma triste lição: a da perda dos filhos.

De outro lado uma politicidade da linguagem ligada à intriga da trama amorosa, que ganha sentido por seu vínculo com a ação dramática diretamente política, tal como expressa na cena inicial e na cena final de *Romeu e Julieta*. É muito significativo que os diretores que façam o corte brutal da cena final sejam homens do Século 20, ansiosos para que a política desapareça.

De qualquer jeito, existem dois níveis de politicidade em Shakespeare e um deles subsiste no diálogo posto em função da intriga. Hamlet é o homem que quer saber, que faz do fantasma não mais uma certeza medieval, mas uma possibilidade. Sendo um príncipe renascentista ele quer a prova racional de que Cláudio matou o pai dele. E sua busca de prova se dá através de um imenso jogo de intrigas que contém outra política da peça. Em toda obra de Shakespeare vemos a discussão sobre um poder que é dessacralizado, o que aparece de frente nas peças históricas. Mas vemos também uma politicidade do diálogo presente na intriga. Ambas estão em estreita relação, dispostas com necessidade. E se nos perguntarmos por que esta potência política da intriga tem sido rebaixada nas montagens do Século 20, parece inegável constatar que a nossa época tenda à pura intriga, sem ação dramática. Sem a relação entre ambas desaparece a base política do drama de Shakespeare.

No Século 20 há uma disjunção muito grave porque o sentido político do teatro se opera de um modo diferente. A política surge

como uma opção. Assim como no pensamento de Kant, o teatro tende a compreender a política como responsabilidade social do *indivíduo*. Ao menos como visão de mundo predominante, nós não nos encontramos mais dentro da política. Agora, só nos ligamos a ela como um tipo bem determinado de atividade humana, escolhida pelo indivíduo como necessidade.

Quando Marx diz que a liberdade é o reconhecimento da necessidade, isso não pode ser entendido de um modo exterior, como necessidade bruta. É conto da carochinha achar que alguém reconheça a necessidade e se torne livre, ainda que essa idéia surja dentro da filosofia clássica alemã. Marx se refere a um reconhecimento pelo trabalho, pela práxis. E é como ação que o Sísifo atual talvez tenha uma chance de libertação, caso seja nomeado, e a partir daí reconheça sua liberdade e a necessidade da opção política.

É como opção que isso se oferece ao público hoje. É importante que tal opção tenha as suas contrafações, que ela possa se contrapor a outros tipos de teatros impostos pelo cenário do Século 20. Só dessas contraposições é que a opção política do teatro passa, de fato, a ter uma dimensão política atuante.

A orientação política não é necessária em toda a Arte. Picasso, que era do Partido Comunista Francês, nunca pintou um quadro político, a não ser o *Guernica,* que na verdade, tem pouco da guerra: alguma imagem de estertor e o pescoço de um cavalo morrendo. Talvez tenha algo mais: a lâmpada acesa, o que me parece ser uma homenagem ao primeiro quadro de Van Gogh, *Os Comedores de Batata*, um dos mais belos quadros proletários da história, no qual também vemos uma lâmpada evocando a Revolução Industrial.

A arte de hoje não precisa ser política. No entanto, se o artista for de fato um homem responsável dentro da sociedade, atento a seu contexto social e à importância da politização, então, aí sim, é possível que esta opção se desenvolva e ganhe sentido prático na sua obra.

Quanto à necessidade, nós estamos dentro dela. Schiller nos oferece uma idéia genial de relação construtiva com isso: o jogo. E essa reflexão entusiasmou Brecht, que gostava de boxe e percebeu que nas disputas esportivas existe a necessidade de convenções, de regras. O exercício da liberdade repousa no reconhecimento da necessidade. Quando alguma coisa acontece de errado no campo de jogo, a torcida protesta imediatamente, tem que haver punição. A necessidade e a liberdade são plenamente compatíveis e é isso que

Brecht no fundo queria pôr em cena, antes de ser marxista, no princípio dos anos 20, quando falava de boxe.

Esse modo de assumir as coisas não é mais dado pelos deuses. É o homem que tem que construí-lo porque ele nasce não mais de dentro da *pólis*. A cidade de hoje é, quase sempre, um lugar despolitizado. Por outro lado, os homens não têm como fugir da necessidade do compromisso efetivo e da escolha política. Se esta possibilidade permanece aberta à arte - e o teatro poucas vezes consegue abandoná-la - é porque talvez não precise e nem deva ser abandonada.

TRAGÉDIA GREGA: A CIDADE FAZ TEATRO

Rachel Gazolla*

"...Estirpe humana,
o cômputo do teu viver é nulo...
mortais não participam do divino."
(Sófocles, Édipo rei)

1. O Teatro Trágico: um Drama Histórico e Universal

a) A Historicidade da Tragédia

Quando pensamos na Grécia Antiga as imagens que nos ocorrem são muitas vezes atemporais e pouco nítidas. O imaginário não se preocupa em datar seu olhar. Assim, os heróis épicos, os trágicos, os comediantes, os filósofos convivem num quadro único. Respeitamos esse quadro porque julgamos serem belos os versos dos poetas e profundo o pensamento dos filósofos. No entanto, essa Grécia quase idealizada em pintura única é bem mais aquela do chamado período clássico (a partir do século V a.C.) e bem menos a do período arcaico — produtor da poesia épica, da lírica, dos primeiros textos trágicos e filosóficos. Três séculos, pelo menos, separam o arcaico Homero do clássico Tucídides.

A Grécia nomeada arcaica, distanciada na cronologia daquela democrática e do império ateniense, é objeto de intensa investigação atual dos especialistas. Mas para nós (como nota Claude Mossé)

* Rachel Gazolla é filósofa e professora de História da Filosofia Antiga no Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC (Pontifícia Universidade Católica) de São Paulo. É editora da revista *Hypnos* e publicou, entre outros, o livro *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega: ensaio sobre aspectos do trágico* (Loyola, 2001). Esta conferência, depois revisada pela autora, foi apresentada no dia 09 de outubro de 2001.

ainda parece um período obscuro, com poucas cores e perfis. Por quê? São interessantes os matizes do nosso pensar histórico-imaginativo. Se a Grécia clássica nos mobiliza mais que a arcaica é porque há nela alguma identificação com nossos dias. Ora, as tragédias não são o melhor terreno para buscar essa aproximação de identidades, como mostrarei. Mesmo assim, os poetas trágicos permanecem fortes em nossa memória, tanto quanto os textos daqueles a quem nomeamos historiadores e filósofos. Estes sim, parecem falar à modernidade mais de perto.

Não será difícil refletir sobre o porquê da Grécia de Clístenes e Péricles estar mais presente em nossos dias. Isso decorre de uma contraposição discutível entre mito e razão: esses conceitos se tornaram, respectivamente, demarcadores dos períodos depois nomeados "arcaico" e "clássico". Tal divisão é no mínimo estranha, apesar de assentada, se pensarmos que os textos não-míticos são somente os filosóficos e históricos. O homem grego nunca deixou por completo o mito, jamais abandonou seus deuses e seitas, não se distanciou do sagrado e não traçou linhas demarcatórias para sua própria racionalidade dentro do cosmos. É o que se depreende dos escritos que nos chegaram.

Se a estrutura da *pólis* clássica, suas questões de poder e funções, suas batalhas, suas leis têm maior ressonância na modernidade do que os valores e conformações das antigas *fratrias* e das primeiras *póleis* do Século 7 e 6 a.C., isto se deve ao fato de recuperarmos o que parece ser mais inteligível para nossas próprias formações sociais atuais. À custa de transformar o sentido dos fatos passados eles costumam ser direcionados de modo a deles obtermos o que precisamos. Essa é uma postura freqüente diante das tragédias gregas — escritos essencialmente mítico-religiosos e cívicos — tão distantes de nós que já não unimos tais campos.

Uma tragédia é cívica na medida em que é uma instituição criada pela própria cidade, e como toda manifestação institucional tem regras e objetivos a seguir. Ela é religiosa porque a cidade preserva os mitos e ritos e não desvincula o religioso do ético e do político em todas as suas manifestações. Afinal, a peça trágica é uma celebração a Dioniso e ocorria, entre outras celebrações ao deus, nas Dionísias, durante a primavera. Ela é mítica porque narra acontecimentos ocorridos entre homens comuns, heróis e deuses num só universo imediatamente dado, reafirmando a memória dos antepassados e da própria raça.

Por que, então — apesar de em nada se assemelharem à nossa própria vivência específica quanto ao cívico, ao religioso e ao mítico — as tragédias continuam enaltecidas em nosso imaginário?

Sabe-se que todas as peças trágicas usam os heróis épicos como personagens. Sabe-se, também, que pela primeira vez a poesia vem a ser dialógica, isto é, cria versos para personagens dialogarem. Exposta a obra poética ao público de um teatro, a céu aberto, aí são narradas as sagas heróicas que todos os assistentes conhecem. Porém, há pelo menos dois aspectos desconhecidos a esses espectadores, que ressalto: o diálogo narrativo e por vezes combativo entre os heróis e outros personagens, e a própria encenação, o teatro. Mas, antes de abordar mais de perto estes dois aspectos, é necessário apontar alguns referenciais históricos que estão intimamente imbricados nessa criação poética específica.

b) A Organização Jurídica e as Poesias Trágicas

As primeiras tragédias foram encenadas ao final do Século 6 a.C. (ano 530). Para compreender melhor o Século 5 a.C., apogeu do teatro trágico na cidade que faz teatro, voltemos ao Século 7 a.C. Lembremos que após a lenta desintegração das antigas *fratrias* e o início dessas novas formações políticas, as cidades, a aristocracia antiga perdia seus poderes mas nem por isso desapareciam seus valores. Alguns historiadores notam que, no período inicial da formação das cidades, os aristocratas enfraquecidos e os proprietários de terras viram-se obrigados a formar pequenos exércitos —as falanges - para defender seus domínios. São as chamadas falanges de *hoplitas* documentadas em vasos de cerâmica.

Elas batalhavam em grandes fileiras, escudo contra escudo, entrecruzando-se, avançando e recuando numa espécie de coreografia guerreira ao som da flauta que ritmava seus movimentos. É digno de nota a grande transformação social sinalizada nos desenhos dessas cerâmicas: não mais os corajosos heróis personalizados na epopéia homérica, mas grupos de homens que devem garantir os limites de uma cidade em formação, ou de uma extensão de terra que tem seu dono, ou ainda o poder de um usurpador.

Para formar esses grupos guerreiros existiam concursos entre os ricos interessados (aristocratas ou não). Neles eram escolhidos os melhores *hoplitas*. As regras para decisão baseavam-se naquelas

ditadas pela antiga aristocracia quanto à excelência (*areté*) guerreira. Só que ao invés do memorável herói, cuja *areté* servia como paradigma aos juizes desses concursos, têm-se, então, o *hoplita* coletivo e a possível excelência desse grupo.

É previsível uma espécie de laicização da *areté* antiga sem a perda total do solo sagrado. Se o antigo herói — pleno em sua excelência — assim o era por ascendência divina, os hoplitas, sem qualquer fundamento familiar sagrado, têm, no entanto, a *areté* à semelhança do *aristós* originário. Ou seja, eles também participam do divino, de modo menos próximo. A presença dos deuses é sempre mantida: são eles os patronos de todos os concursos, de todas as leis e regramentos que ordenam as novas cidades. Era como se estivessem informando, em silêncio, a respeito das boas decisões e atuações dos homens que os reverenciavam.

Ora, não é inviável relacionar essa profunda experiência das primeiras *póleis* relativa à sobrevivência (no caso específico da formação das falanges e seus concursos) com a passagem de um pré-direito (expressão que tomo emprestada de Louis Gernet) ao Direito, quando serão institucionalizados os primeiros tribunais. Isto porque um tribunal, com suas regras e funções, não deixa de apresentar um ritual semelhante aos concursos: alguns cidadãos, compenetrados em aplicar a justiça, atentam para os acontecimentos que se passam sob seus olhos, ritualizados, tendo de antemão certos paradigmas para decisão.

Mesmo quando se trata de arbitrar contendas particulares antes resolvidas pelo basileus e, agora, pelos proprietários de terras ou comerciantes abastados investidos do poder de justiça, transparece o modo como se formaliza a organização dos participantes, o modo como são divididos os poderes, os regramentos, as condutas já impostas anteriormente e vivenciadas no momento e local esperados e determinados. As regras técnicas para a escolha dos *hoplitas*, por exemplo - e não só elas -, guardam relação com a própria formação das instituições das *póleis* necessitadas de medidas claramente expostas. O fato de as primeiras leis (*nomoi*) estarem sob a patronagem dos deuses só vem confirmar o caráter mítico, religioso e cívico desses primeiros tempos das cidades.

Parece-me importante lembrar tais aspectos, pois no que concerne às tragédias, também elas se conformam ao complexo modo institucional firmado pelos cidadãos. Há bons exemplos de textos

trágicos indicativos da história da época, como é o caso da *Oréstia*, de Ésquilo, poeta trágico nascido em 525 a.C.. E são vários os helenistas que apontam essa tragédia, entre outras, como rica fonte sobre a juridicidade dos Séculos 6 e 5 a.C.

Como é conhecido, a *Oréstia* é uma trilogia que narra a rede de crimes de sangue que envolve o rei Agamemnon, assassino de sua filha Ifigênia e morto, por sua vez, pela esposa Clitemnestra e seu amante Egisto; estes morrerão pelas mãos do filho de Agamemnon e Clitemnestra, Orestes, insuflado pela irmã, Electra; será perseguido pelas Eríneas, após o que é julgado em tribunal divino cujas funções, divisões dos poderes, relações entre o réu e seus defensores e acusadores têm muito a dizer-nos. As leis que estruturam a cidade, o modo como se define o comando nos primeiros tribunais, os valores em jogo e as divisões de funções estão expostos nesse drama de Ésquilo. Trata-se, sobretudo, de uma maneira de explicitar, em versos, a procurada medida para a boa convivência de todos, sob a égide da sagrada *Díke*, da Justiça. Trata-se de explorar os limites impostos a cada um e ao todo, de modo que a singularidade não ultrapasse a generalidade, noções insistentemente veiculadas nos versos trágicos e que serão amplamente refletidas nos textos filosóficos.

Já se pode inferir que, se retirarmos o texto trágico do seu habitat, do *éthos* que lhe diz respeito, muito dele estará perdido. Creio que é, exatamente, o que costumamos fazer. Há, de fato, algo a-histórico numa tragédia que fala ao homem sobre os seus mais profundos impulsos, sentimentos e decisões. Nisto, a tragédia é universal. No entanto, sendo uma instituição cívica, teve nascimento, tem genitores: são eles a cidade e o passado da raça grega. Resguardar essas raízes é fundamental para o cidadão, assim como lembrar de seus heróis, preservar seus valores, ter paradigmas, afinal. No entanto, a própria cidade sabe que novos valores são necessários para os novos acontecimentos que experimenta. Como mantê-los sem quebrar os antigos? Sem que a memória da raça, sempre cuidadosamente preservada nos discursos públicos, venha a perecer? Serão melhores os antigos ou os novos valores? Em outras palavras, a tragédia recolhe esses conflitos vividos pelos cidadãos do século VI e V a.C., coloca-os a céu aberto para contemplação de todos, move-os no seu *éthos*, nos seus argumentos, nas suas emoções, divide as opiniões dos assistentes, repassa os aprendizados obtidos e os que estão em ebulição, ainda contraditórios e experimentados no dia a dia.

É a tragédia uma espécie de tribunal coletivo, um silencioso tribunal que aprende sobre si mesmo no ritual pedagógico que é a encenação de uma saga heróica. Essa tribuna não é a instância legítima para julgar mas é o lugar onde se movem potencialmente as leis. Auxilia a formar o que, hoje, chamaríamos de 'consciência' do cidadão. A tragédia é teatro, em assim sendo tudo toca, primariamente, pela imagem e sentimento que serão acompanhados de argumentos.

Uma vez estabelecido que o terreno de uma peça trágica é histórico e a-histórico, é possível tentar resgatar, para nós, o novo que ainda vive nessa expressão cultural. Não aprendemos somente pela semelhança mas também pela diferença. Por esta, quem sabe, aprendamos com maior profundidade.

2. A Imitação Trágica

J.P. Vernant, nos seus imprescindíveis estudos, diz que o domínio próprio da tragédia "...situa-se nessa zona fronteiriça em que os atos humanos articulam-se com as potências divinas...". Assim como a tragédia nasceu, também morrerá, e haverá o tempo em que o trágico será quebrado, continua ele, pois é expressão de um momento específico da cultura grega. Quando de sua quebra, o homem de teatro "...pode bem continuar a escrever peças, inventando ele mesmo a trama segundo um modelo que crê conforme às obras de seus grandes predecessores..." , mas não haverá mais o especificamente trágico após essa época .

No Século 3 a.C., Aristóteles, na Poética, texto cuja intenção é expor a essência da tragédia, irá defini-la como uma arte (*téchne*) entre muitas outras, e sendo a arte, imitação (*mímesis*), diz:

"... A tragédia é imitação de uma ação nobre e completa (*práxeos spoudaías kai teleías*) tendo uma certa grandeza (*mégethos*)... A imitação de uma ação é mito (*mýthos*). Nomeio mito (*mýthos*) a síntese de ações (*sýnthesin tôn pragmáton*); nomeio caráter (*éthe*) as ações que permitem que qualifiquemos aquèles que agem; e afinal, digo que pensamento (*diánoian*) é o que nas palavras ditas traz um exposto ou exprime um conhecimento (*gnómen*)...".

Ao enquadrar a arte, e a tragédia em particular, no *lógos* definitório, algo dela evidentemente se perde, pois argumentar so-

bre a arte é bem distante de fazê-la — e amplo o modo de recebê-la. A proposta de Aristóteles é, no entanto, exatamente esta: distanciar-se da coisa a ser pensada para melhor compreendê-la, definindo-a, o que é um modo de apossar-se dela pela via do saber. No entanto, é preciso cuidado ao estudar a essência da tragédia no quadro de uma reflexão sobre o campo da *Téchne*, de um gênero que tem suas espécies, como faz Aristóteles. Ele focaliza o estatuto de todas as técnicas (ou artes) escolhendo a *poiétiké*, a poética, como técnica em sentido estrito, uma vez que fazer sapatos, pães, navios ou poemas e discursos são também ações produtivas, "poiéticas", pertinentes ao campo do aprender e saber técnico. Portanto, argumentar sobre a encenação trágica como técnica poética imitativa da ação nobre (vale dizer, refletir sobre o mito como ação imitativa) deverá trazer seu sentido ético-político porque se trata de uma imitação nobre realizada para os cidadãos, por cidadãos. Este sentido não é a proposta anunciada por Aristóteles na *Poética* que, como o próprio nome diz, pretende refletir sobre o campo do *poieîn*, do fazer como fabricação, do produzir. Temos que tentar pensar a tragédia em sentido mais amplo, ao menos parcialmente, porém devemos observar com cuidado o que significa 'imitar', nos estreitos limites desta exposição .

Se trilharmos o fácil caminho que diz ser o mito uma fábula, uma lenda — como em geral fazem os tradutores da palavra *mýthos* — e que a encenação é uma falsidade, pois encenar é construir um aparato para que se veja a imitação de algo que, por ser imitação terá seu modelo, restará à encenação imitativa, o estatuto do falso. De um belo falso na melhor das hipóteses. Não iremos muito longe nesse caminho. É interessante aprofundar o sentido do encenar pertinente à imitação. São imitações (*miméseis*) os atos rituais religiosos, bem como os ritos guerreiros nas batalhas dos *hoplitas* ou em seus concursos. E nem por isso são 'meras' encenações no sentido de serem falsos tais ritos encenados. Também o drama, a ação, exposto nos tribunais não deixa de ser uma encenação com seus ritos imitativos. E as discussões na assembléia, com ritos pré-determinados, são parcialmente encenações. O teatro trágico, sabemos, é um drama com ritos, como o mito é narração ritual e sagrada. Guardemonos, por ora, de entender o teatro trágico como imitação encenada que carrega a mentira, o que desvaloriza o ser como imitação. Vejamos um ângulo, ao menos, dessa difícil e ampla questão.

Dioniso é o deus das máscaras. Ele pode ter todos os rostos e

nenhum. Em sua homenagem, o espetáculo trágico também se mascara, porém, o valor da imitação teatral não é aquele a que estamos acostumados. Damos um valor menor à cópia por imitar um modelo e imputamos o valor forte ao modelo por ser ele originário. Devemos isso aos sofistas e a Platão. No entanto, a reflexão deste filósofo neste assunto ficou assentada de modo muito superficial, e em nada Platão é superficial. Ao refletir sobre a verdade e falsidade dos juízos que construímos sobre as coisas, diz ele que imitar é assemelhar-se ao modelo, de modo que uma cópia guarda alguma verdade em relação ao seu modelo. Apesar de ela não ser a própria coisa tem participação com ela. Há uma verdade na cópia, sim, porém seu valor é menor do que o do modelo — o que é bastante claro nessa perspectiva. Um retrato não é o ser retratado, mas não deixa de sê-lo em certo aspecto. Já o falso, diz Platão, é o que se faz passar por algo que não é. Se o valor do retrato com relação ao retratado é claramente menor do ponto de vista da verdade, todavia, o retrato não é falso. Ora, se eu disser que o retrato de Sócrates é Tucídides estarei dizendo o falso.

No entanto, se nos afastarmos da perspectiva do par de valores verdadeiro-falso relativos ao conhecer, a relação assim valorada entre modelo e cópia não tem mais o mesmo sentido. Por quê? Vejamos a questão relativamente ao teatro trágico. Em sendo ele uma imitação encenada, assemelha-se a Dioniso na exata medida em que seu modelo, o deus, é imitado pelos atores e suas máscaras, assim como os heróis são imitações de modelos-imagens: são seres expostos num local construído para ser visível a todos, ou seja, são postos 'em cena' ao modo dos rituais religiosos. Da perspectiva da verdade do conhecer, algo de verdadeiro aí está exposto, uma vez que não se trata de passar o que não é como sendo (definição do falso). Nenhum ator cuidará de travestir-se em Édipo ao encenar a tragédia sobre ele com o intuito de enganar os assistentes fazendo-se passar por Édipo. E nem os assistentes assim o considerarão. Escondido atrás da máscara, o ator pronuncia palavras que exprimem os impulsos, sentimentos e decisões do herói; elas sustentarão a semelhança, elas serão cópias. E enquanto cópias participarão verdadeiramente do modelo (que é o deus em primeiro lugar, que são os heróis em segundo lugar, que é o poeta em terceiro lugar, que é o ator em quarto lugar).

As palavras expressarão Édipo, o herói memorável? Não. Elas podem e devem criar uma imagem do herói que se colará à obscura imagem de Édipo fabricada pela memória helênica. Essa nova ima-

gem trágica é uma espécie de receptáculo (*chôra*), como é a outra, um lugar ocupado. A máscara expressa valores em conflito que os presentes conhecem e experimentam no cotidiano.

Que peso terão argumentos quanto ao Édipo encenado ser verdadeiro ou falso? Nenhum, pois não é disso que se trata, mas da verdade por semelhança dentro do campo estético-imaginativo e não argumentativo. Os valores em jogo são, em parte, universais, pois dizem respeito ao humano nos seus móbiles, e em parte historicamente determinados, pois dizem respeito à vivência específica da cultura grega daquele século.

Assim sendo, a verdade da imitação encenada está no sagrado mimetismo exposto aos cidadãos para que, também eles, vivenciem as máscaras ou os lugares ocupados por Dioniso. Lugares que o deus escolheu para mostrar-se. Note-se que a palavra *skéne* (cena) tem a raíz sk, do verbo *skenéo*, que significa construir tenda Essa raíz relaciona as palavras que indicam sombra, fazer sombra, daí *skía* que significa sombra e *skiádeion*, sombrinha para resguardar-se do sol. É digno de nota que a *psyché* homérica aproxime-se dessa significação: ela é uma *skía* , uma sombra, além de ser uma forma (*eidolon*), uma imagem semelhante ao contorno do corpo (*sóma*), um duplo. Na Ilíada, não é a sombra de Pátroclo morto, sua psyché. Ela é algo a ele referente: seu duplo.

Voltando ao teatro, a palavra *proskénion*, por exemplo, é o lugar específico onde os atores desenvolvem as ações. Ora, a encenação é uma construção que marca os limites da ação imitativa, onde os atores representam. Se lembrarmos da palavra *sképtron*, cetro, que representa o poder do rei, que é o apoio e sinal de seu poder, não estaremos muito longe do sentido de representação. Representar é colocar uma presença de outro modo que não ela mesma. E uma das formas é pela imagem. Lembrar de algo que já vimos, sendo isto a evocação de uma presença ausente, não deixa de ser representar. Ou, como mais comumente dizemos, relembrar. A imagem como a representação de algo que não é ele mesmo, mas uma espécie de presença dele: é uma re-presença.

Trazer as palavras de Édipo para a visão de todos, colocá-lo desse modo em cena, ou trazer as palavras de Medéia denotativas de seus impulsos, sofrimentos e titubeios de julgamentos é re-a-presentar Édipo e Medéia em novas imagens ou máscaras. É buscá-los como ausências presentes. É exatamente esse movimento da cópia ao mo-

delo que nomeamos, pela via da reflexão platônica, *mímesis*, imitação, no campo da *téchne*. E que nomeamos *phantasía*, potência da alma de imaginar e representar, no campo do conhecimento anímico.

Aquele ator que está mascarado e age diante de todos apresentando as falas de Medéia, mimetiza uma presença como verdade fraca, se podemos dizer, participativa, ou seja, como presença não luminosa, sombreada porque só a própria presença seria luminosa. Diz-se em grego que aquilo que se põe luminosamente é *alétheia*, palavra que traduzimos por verdade. O 'a' inicial é privativo. *Léthe* é a deusa do esquecimento, o que nos remete ao que subjaz, ao que se oculta, que não está claramente posto porque latente. Tanto a imaginação (ou representação, ou *phantasía*) quanto a imitação são, portanto, nubladas e subjacentes claridades quando comparadas à claridade ela mesma. Sutil e ambígua fronteira, sem dúvida, entre o representar, o imitar, o verdadeiro e o falso, o claro e o escuro.

A imitação é uma ação fabricadora. É uma técnica ou arte que implica o trabalho com cópias de modelos. Por isso, a imitação à margem do mito e dentro da racionalidade filosófica — que é voltada à *alétheia* — será pouco valorizada da perspectiva do conhecimento argumentativo. Tal desvalorização caminha a par e passo com a encenação teatral e ganha com o tempo o sabor de falsidade. Mas, não é necessariamente assim. Nada mais enganoso que tais conclusões superficiais. Avancemos um pouco mais.

Tentemos adentrar no mito e pensemos no caçador tribal que imita a sua caça antes de apanhá-la, num ritual específico para trazer-lhe a vitória. Esse drama, esse rito, essa ação imitativa, se quisermos, não é falsa, mas é a reprodução dos movimentos da ação da caça na forma ritual. Um caçador, ao fazer os gestos necessários para caçar um certo animal enquanto um companheiro faz os gestos de avanço e recuo da própria caça, ambos estão buscando e adquirindo, de fato, as qualidades necessárias para o abate do animal pretendido numa espécie de futuro presentificado pelo mimetismo ritualístico. É o modo mítico de tornar o ausente presente. Mais ainda, de viver uma temporalidade mítica sem passado, sem futuro. Não é o nosso modo de compreender, nós, homens cronológicos. Lemos no ritual sagrada uma 'mera' imitação da caça que, estando a quilômetros de distância do caçador ritualístico indicaria o quanto de ingenuidade existe no pensamento primitivo tribal. Talvez a inge-

nuidade esteja em querermos ler a distância da caça e do caçador a partir de uma medida espacial e temporal diversa.

Ora, uma encenação trágica, o teatro trágico, é o próprio ritual mimético de e para Dioniso nas figuras dos heróis memoráveis e dos atores que os sustentam. Apresenta-se o deus travestido em máscaras que o apresentam aos próprios assistentes; mescla-se o deus das máscaras aos valores da *pólis*. É o *éthos* da *pólis* recolhido em versos penetrando em cada um pela criação poética e também sob a máscara, gestos e palavras do ator. Este, protegido quanto à identidade cívica, participa do deus e das musas que roubam, parcialmente, seu lugar enquanto ator, assim como roubaram o cidadão-poeta na versificação inspirada.

É preciso, então, afirmar o mito na tragédia. Do contrário iremos compreendê-la com olhos iluministas, o que pode ser interessante mas não nos é novo. Trazer Antígona ou Fedra para o teatro é vitalizá-los, mesmo que ambiguamente. E só o poeta é o ser primeiro que, ao criá-los na inspiração divina, torna-os imitáveis. É ele quem propicia, impelido pela própria divindade, a presença de Dioniso. É essa a profunda criação do poeta trágico e Platão sabia bem disso, poeta trágico que foi antes de conhecer Sócrates. Não é sem razão que ele dirá sobre o poeta, no diálogo *Ion*:

"...o poeta é uma coisa ligeira, alada, sagrada; ele não está em disposição de criar antes de ser inspirado por um deus...não é em virtude de uma arte que os poetas compõem...mas em virtude de um dom divino...".

O poeta necessita, sim, dos deuses e dos heróis para sua arte. Mas dos deuses ele tem a presença na própria criação. E quanto aos heróis, ele retira de suas próprias imagens a força transformadora para reconstruí-los. Claro está que os heróis não dialogaram como dizem os versos. Eles existem no teatro da maneira como o poeta trágico os fez nascer, em função de sua sensibilidade cívica e de sua técnica participativa do divino. A tragédia tem sua tipicidade, o que é irrecuperável na história. É uma exposição de conteúdo conhecido de todos, transformada de modo a parecer desconhecida pela imitação inspirada do poeta em sua sutil técnica com as palavras.

Encenar, imitar, assemelhar são verbos que cabem tanto no mito quanto no que se consignou chamar Teoria da *mímesis*, de Platão — a

primeira reflexão que o Ocidente teve sobre o que veio a ser conhecido como Estética. A *mímesis* pertence, também, ao campo da chamada Teoria do Conhecimento, quando é refletida como parte da Téchne e quanto ao seu valor de verdade. É ainda afeita ao campo do mito e do rito, e nesses campos a incidência da Verdade não tem peso, como já foi apontado. Mas o Belo, sim, tem peso. Não dizemos que um sapato é verdadeiro, nem que o drama trágico o seja, mas que é ou não belo e bem feito. Não se pode perder de vista tais perspectivas.

Agora, já podemos afirmar que o teatro trágico é um drama que, posto em cena, contém um tipo de verdade — a verdade da imitação — mas é, fundamentalmente, uma criação assentada no Belo. E para um grego o que é belo é bom. Logo, toda técnica está imbricada no ético-político. Valorar a Grécia antiga com nossas categorias mentais atuais faz de nós astutos utilitários, não mais que isso. Poderíamos ser mais que utilitários.

Para que a encenação viesse a adquirir as cores do adjetivo 'teatral' carregado do valor 'falso' foi preciso que o mítico-religioso se separasse do político e este do artístico (técnico). Foi preciso que os cânones daquele campo tardio denominado Belas Artes entrassem em cena e os homens escondessem, sob a própria racionalidade, uma parte dela mesma que não mais reconheceram como própria: o mito. E o mito é racional. E a razão tem seu mover-se mítico. A Grécia antiga, aquela das tragédias, não é medieval, não é cartesiana, é profundamente mítica e claramente ético-política. Desse ângulo, tem grande sabedoria Nietzsche, na sua habitual agudeza, quando diz sobre o teatro trágico:

"...o único Dioniso verdadeiramente real aparece em uma pluralidade de figuras, sob a máscara de um herói combatente e como que emaranhado na rede da vontade individual; e assim que o deus, ao aparecer, fala e age, ele se assemelha a um indivíduo que erra, se escorça e sofre...".

A partir desse quadro, compreende-se a união do cívico, mítico e religioso na tragédia grega que, é preciso dizer, não é um gênero literário como determina a divisão tardia e escolar de nossa racionalidade atual, quando separou muitos saberes em gêneros, espécies e função. Esta separação pressupõe o sujeito que conhece e os objetos a serem por ele conhecidos construídos em campos cercados pelo poder da própria racionalidade humana, quase alheia

ao peso das próprias coisas. Sepultou-se facilmente o mito. Foram os filósofos gregos quem propiciaram tal construção tardia? Certamente, mas poderia não ter sido trilhada essa nossa via e sim alguma outra dentre as muitas que eles expuseram. Não há nenhum valor de bem e mal nessa constatação, apenas...é uma constatação.

3. A Ética do Herói Trágico

Consideremos que a cidade do Século 5 a. C. passou por uma crise entre os valores antigos e os novos e o drama trágico apanhou esta problemática através dos heróis memoráveis. Diante disso, trata-se, então, de buscar, nos poemas, o conflito conforme o teceu o poeta-cidadão.

Sabemos sobre a trama de valores da famosa peça *Antígona*, de Sófocles: há os valores de Creonte, tirano da cidade, que, na exposição das suas razões, cumpre as regras cívicas impedindo que se enterrem os inimigos de uma recém batalha, entre os quais está seu sobrinho Polinices, irmão de Antígona, um inimigo de Tebas; há os valores de Antígona confrontando Creonte, quando enterra o irmão em nome de leis mais antigas que determinam honras fúnebres aos familiares. Neste exemplo, como decidiriam os assistentes?

Mais que o embate entre o antigo e o novo, presente em todas as tragédias, há a *hýbris*, a desmedida nas ações dos heróis, permeando seus impulsos, desejos e decisões. Eles poderiam ter agido de modo mais equilibrado, refletindo sobre os próprios impulsos e valores? Poderiam ter ouvido as insistentes palavras de cautela do coro, do corifeu, ou de qualquer outra personagem? Sim, mas não o fizeram, não concerne aos heróis fazê-lo. Entre as possíveis decisões de um herói e a determinação do seu destino (da parte que cabe a cada um conforme os desígnios de *Moira*) não há ponderação: cumpre-se o destino. Os cidadãos também estão determinados por *Moira*, mas não se sabe qual é o lote a que somos destinados. Em situações de conflito, portanto, o melhor é acalmar o ânimo (*thýmos*) e refletir sobre a prática (*phroneîn*). Essa é a grande pedagogia da tragédia que é inócua para o herói.

Nosso *éthos* não é heróico. É exatamente esse limite que abre espaço para a reflexão filosófica sobre as ações humanas, quer na interioridade de cada um, quer no conjunto das relações sociais. Os campos da Ética e da Política como saberes que acompanham o agir

dos homens delineiam-se na Sofística, nos cínicos, em Platão, em Aristóteles. Este, mais lido e mais próximo, em certos aspectos, da Teologia Medieval e de parte da nossa racionalidade moderna, nomeará Ética o saber sobre as coisas relativas ao *éthos*, aos costumes; e Política o saber sobre a mais elevada de todas as formas de comunidade, a *pólis*. À medida em que, ao longo dos séculos, firma-se a crença na abertura que temos para o nosso poder de deliberar, quando a interioridade de cada um sinaliza a possibilidade de autarquia — de princípios próprios -, o herói trágico decresce em força e, com ele, o mito e os rituais miméticos. O *éthos* heróico, seu *páthos*, apesar de nos dizer respeito quanto aos nossos deslimites, não pode ser preservado quanto às nossas potências e limites.

O homem moderno, na sua interioridade bem traçada, com a potencialidade para decisões bem pensadas, será o paradigma para as novas construções racionais de sua própria historicidade. Virão as filosofias que tratam desse homem autárquico, uma espécie de novo herói afirmativo da própria força que se transformará, aos poucos, no "indivíduo responsável", uma noção fundamental para nós, hoje. As leis individuais estão distantes das leis heróicas. Sendo estas em parte provenientes dos deuses, em parte das antigas alianças que a Grécia teve que fazer entre as *fratrias*, no período arcaico, não são escritas e perseveram por toda a vida.

Dois exemplos: Aquiles participa da guerra de Tróia junto com Agamemnon, Ulisses e outros heróis. Estava a favor de Menelau de quem o troiano Páris roubara a esposa, Helena. São regras de reciprocidade entre as *fratrias* que assim determinam as alianças: unir vários reinos contra Tróia. Mas Aquiles poderia sair da luta se regras comuns fossem quebradas, e o herói ameaça rompê-las quando Agamemnon rouba sua parceira, Briseida e quebra, primeiro, a ética de reciprocidade. Medéia, estrangeira em Corinto, tem direitos de hospedagem que são desrespeitados quando Jasão, por desejo de poder, casa-se com a filha do rei. Jasão marginaliza a família construída com Medéia e a ela própria, que tinha sido retirada de sua pátria, a Cólquida, e presa na rede amorosa que Afrodite armou para os dois. Tanto Jasão quanto Medéia têm suas regras, seu *éthos*. Ela sabe de seus direitos de esposa, mãe e estrangeira, ele sabe sobre seus direitos de herói. Como decidir entre valores tão fortes?

Os porquês que impulsionam cada herói exposto no teatro parecem justos. Uma escolha dependerá da perspectiva a ser assumida

pelos assistentes: a dos deuses e de seus estranhos jogos? A da fratria de origem? A da reciprocidade nos contratos? Ou a perspectiva dos que, vivendo nas *póleis*, têm que aprender a deliberar para construir seu próprio futuro? Este é o jogo ético. Este é o conflito político, jurídico, psicológico, no sentido amplo das tragédias. Se elas expandiram as possibilidades para o homem penetrar nos seus próprios móbiles, empurrou-o também a adivinhar o enorme poder da parte logística da alma, aquela que pode pensar, argumentar, escolher agir pela reflexão, como dirá Platão, e por isso mesmo transformar-se. Talvez a tragédia anuncie o primeiro esboço de um novo homem, esboço que a cidade e a filosofia cuidarão de bem desenhar.

E que se note — tema não tratado nesta ocasião — que a escritura alfabética grega nascente, reformulada a partir da escrita fenícia, remodelou o espírito humano, seu modo de pensar e dizer, de produzir discursos, de ensinar, aprender, conhecer, decidir sobre tudo o que é.

O teatro — ou, diga-se como os antigos gregos, a *Mousiké*— parece ter sido o veículo propício para indicar essa transformação. É que o teatro guarda, sempre, algo de sagrado, como os poetas: quer se creia, quer não, quer se saiba disso, quer não. Esse espaço público para viver a imitação como verdade e como beleza preserva, sem dúvida, as emoções mais primárias dos homens ao reviver, de algum modo, os rituais sagrados.

Hoje, mesmo laico, o teatro é, potencialmente, o espaço onde a cidade poderia fazer sua *kátharsis*, essa ação purificatória de expor o que deve ser separado para melhor compreendê-lo e ajuizar a respeito. Porém, dificilmente o faz. A encenação teatral, apesar de fundamentalmente cívica, incorporou bem mais o sentido estrito do divertimento e adequou-se aos cânones das Belas-Artes, numa exteriorização que costuma obrigar a separação do ético e do político, no rigor dos termos. O teatro hoje poucas vezes mostra plena consciência de seu poder em nossos dias excessivamente técnicos.

A ausência de profundidade quanto ao ético-politico nas nossas cidades e nos nossos teatros parece caminhar ombro a ombro com a carência de força da arte como produção participativa — em pequeno grau da Verdade, mas imediatamente relacionada ao Belo. Porém, como foi dito antes, se o Belo é Bom, Beleza e Bondade deveriam ser o solo para as sementes de todas as artes. Ao menos para os gregos antigos, assentados no sagrado e no cívico, assim era. E para os filósofos, preocupados com os fins últimos do homem, tam-

bém. Resta refletir o que significa o teatro trilhar a via esvaziada do par ético-político. Mesmo quando se imagina um instrumento de conscientização de valores — o que de fato pode ser — o grande trabalho está em ultrapassar a técnica retórica. [1]

[1] Bibliografia sumária da conferência:

Finley, Moses. *L'Invention de la Politique.* Paris: Flammarion, 1985.
Gazolla, Rachel. *Para não Ler Ingenuamente uma Tragédia Grega.* S.Paulo: Loyola, 2001.
Gernet, Louis. *Anthropologie dans la Grèce Antique.* Paris: Maspero, 1968.
Gill, Christopher. *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy.* Oxford: Clarendon
Univ. Press,1996.
Mossé, Claude. *La Grèce Archaïque d'Homere à Eschyle.* Paris: Seuil, 1984.
Vernant, Jean-Pierre. *Mythe et Tragédie dans la Grèce Ancienne.* Paris: Maspero, 1971.
___. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga II.* São Paulo: Brasiliense, 1991.
___. *Mythe et Société en Grèce Ancienne.* Paris: Maspero,1974.
___. *Mortals and Immortals,* Princenton: F.Zeitlin, Princenton Univ.Press, 1992.
___. *Figuras, Ídolos, Máscaras.* Lisboa: Teorema,s/d.
Vidal-Naquet, Pierre. *Le Chasseur Noir: Formes de Pensée et Formes de Societé dans le Monde Grec.* Paris: Maspero, 1981.

DEBATE SOBRE TEATRO GREGO

com Rachel Gazolla e Olgária Mattos*

OLGÁRIA MATTOS — A conferência que nós ouvimos contrapõe a experiência mítico-poética-filosófica-religiosa do teatro grego ao desencantamento do teatro contemporâneo, convertido em entretenimento. Associei isso imediatamente com a reflexão de Walter Benjamin sobre a destruição da aura e do elemento de culto das obras: a partir do advento dos meios de comunicação de massa e da reprodução em série, o elemento cultural se desfez. E isso faz parte do conjunto de experiências existenciais e intelectuais a que Weber denominou "desencantamento do mundo". O que me pergunto é até que ponto esse elemento cultural não está presente ainda hoje no teatro, malgrado ele ser apresentado e veiculado como uma experiência desencantada, fazendo parte dos divertimentos? Não seria o teatro uma dessas práticas resistentes à massificação e à colonização do nosso mundo interno — uma alternativa ao volume de imagens que nós somos obrigados a recepcionar e que nos impedem de imaginar e pensar com liberdade — também por sua dimensão irreprodutível? Parece-me que o teatro não se dirige a todos, mas àqueles que possam ser sensibilizados por uma *Paidéia*, aqueles que aprendem a freqüentar um teatro. O espetáculo e a especulação têm raiz etimológica comum ligada ao "dar-se a ver", ao "aprender a ver". Acredito que o teatro indique a possibilidade de desmassificar a massa por sua condição de ato inaugural. O novo é um ato inaugural que recolhe toda a experiência do passado e a abrevia no instante presente, enquanto que a novidade é uma repetição sem memória nenhuma, sem história, e por isso ela é supérflua e descartável. Hoje eu lia na imprensa uma declaração de um dos militares da ação contra o Afeganistão, e ele dizia que Tony Blair liberou-o para sacrificar

* Olgária Mattos é filósofa e professora titular em Filosofia Política na Universidade de São Paulo, autora, entre outros, de *Os Arcanos do Inteiramente Outro: Escola de Frankfurt, a Melancolia, a Revolução* (Brasiliense, 1987) e *O Iluminismo Visionário: Walter Benjamin Leitor de Descartes e Kant* (Brasiliense, 1995).

civis. De imediato pensei no que a Hannah Arendt dizia sobre o Totalitarismo: os homens na massa viram seres supérfluos porque são tratados como abstrações, mas, ao mesmo tempo, se tornaram massa, porque pensam em bloco, agem em bloco, o que é uma forma de coisificação. Acredito que a arte seja portadora de forças de resistência ligadas ao novo, não à novidade. E por isso pode ser tão incômoda, porque desestabiliza muitos poderes estabelecidos, e nos sugere a possibilidade de desmassificação - no sentido de evocar o exercício da faculdade de julgar. O teatro é uma forma artística das mais fortes porque das mais resistentes. Como a leitura, é um mecanismo de oposição à violência das mídias.

RACHEL GAZOLLA — Essa não é exatamente minha área de trabalho, mas é possível concordar dizendo que o teatro tem uma temporalidade que se instala de um modo especial: funciona na presença imediata, no tempo imediato, em que o público olha pessoas vivas como ele, ao mesmo tempo em que é uma ausência, porque é imitação. Já a representação virtual das mídias eletrônicas é a imitação da imitação: a temporalidade é outra — e já não somos capazes de julgar com a mesma força. Em filosofia uma das questões mais espinhosas é a do tempo.

PÚBLICO — Parece que vocês estão dizendo que um dos aspectos produtivos do teatro se liga a sua capacidade de provocar julgamentos críticos. No caso da Tragédia isso ocorria de que modo estético? O rei Creonte de *Antígona*, ao fincar o pé na sua posição, gerava um juízo de condenação por parte do público, que assim se afastava do fluxo ilusório da ação no tempo presente?

RACHEL GAZOLLA — Não devemos esquecer que a ação de Antígona também é radicalizada, também gera julgamento crítico, porque não há maniqueísmo em nenhuma peça trágica. Creonte vai dizer: "Mas eu não faço nada mais do que a cidade exige de mim", ou ainda, "por mim até enterraria, mas não posso, pois a cidade determina que os inimigos não sejam enterrados." Para lermos a peça na sua complexidade é preciso estudar a posição da mulher naquele momento. Péricles dizia que a grande virtude da mulher é o silêncio. Desse ponto de vista, é um absurdo o que Antígona está fazendo, realmente um absurdo. Ela não só ousa falar, como ousa argumentar contra o rei. O

fato de ela defender o irmão torna complicado o caso e é esse grave problema que o espectador vivencia. É exatamente por causa da pedagogia que o espectador deverá viver o conflito. E nesse sentido não acredito que haja um afastamento do fluxo da ação. Por outro lado, a catarse não é harmonia, ela é um processo de sofrimento. Para o grego é esse o grande processo de deliberação, necessário para você formar um juízo. A vivência do conflito não implica a adoção de um dos lados. Em filosofia chamamos a isso de crise, do verbo *crinen*, que significa julgar. Estou em crise quando tenho que julgar. Em todos os textos da época, o orgulho que a própria raça grega tem de sua condição é impressionante. Mas quando a Tragédia encena o conflito com os persas ela nos diz: olha, não vá para o lado que parece o mais óbvio.

OLGÁRIA MATTOS- Os persas, nas suas guerras de conquista, não só destruíam absolutamente tudo, mas começavam por incendiar os templos dos deuses. Os gregos acreditavam que neste ato de *hybris*, quer dizer, de desmedida, de imoderação, já se encontrava a derrota. O que fez Ésquilo? Pôs em cena, em pleno narcisismo da vitória ateniense, o império mais nobre da Antiguidade que era o Império Persa, todo em ruínas, com os velhos andrajosos, crianças mortas, mulheres soluçando. Ésquilo foi capaz de fazer a dor dos persas uma coisa grega. O que a Grécia tinha de universal — aspecto que nós mitificamos — era essa possibilidade de integrar, de incluir, e não de pensar por exclusão. O outro é sempre uma possibilidade nossa. A catarse traz também a possibilidade de fazer minha a dor do outro. Nesse outro desamparado, frágil, vulnerável, mortal, eu não vejo apenas o destino dele, é o meu que eu vejo. O erro de Édipo é uma possibilidade minha também.

PÚBLICO — Gostaria de ouvir um pouco mais sobre sentido social da mulher na Grécia. No período arcaico parece que ela tinha um papel religioso maior. E parece que no período clássico existe uma crítica de Eurípedes em relação a isso, à perda dessa função religiosa.

RACHEL GAZOLLA—A questão do feminino daria por si só um outro evento. Quanto à diferença entre o período arcaico e o clássico, eu não tenho informes suficientes. A Tragédia nasce numa época de tirania. Sólon, por exemplo, foi um tirano, ou seja, aquele que não

tem o poder legítimo. Mas nada impediu que fosse um bom legislador. Psístrato, por exemplo, foi um tirano terrível. Na sua época as tragédias tiveram uma grande força: mulheres, crianças e até escravos eram chamados por ele para irem ao teatro e, às vezes, até pagava para que fossem. Já no Século 5 a.C. se desenvolve a vivência da *pólis* e existe o cuidado de afastar o governo da tirania. E portanto se pode dizer que a tragédia se volta para a Paidéia. É nesse momento que a catarse se converte num processo de passagem e repassagem de valores, quer valores identificatórios da raça grega, quer da sobrevivência coletiva. Pela primeira vez, ao menos no que se tem notícia, surge a idéia de que cada um deve deixar de ser "cada um" em nome da sobrevivência do todo. Era preciso abandonar parte dos valores étnicos provenientes das antigas *fratrias*. Na diferença buscava-se a semelhança. Essa é a grande pedagogia da cidade, a mesma que a tragédia traz, sem rematar, deixando o problema em aberto. Com relação ao feminino, não existem atores mulheres. Só os homens sobem à cena. As mulheres vão ao teatro assistir porque são cidadãs. Mas ser cidadã mulher é obedecer certas regras, seguir certos deveres e direitos. A grande excelência da mulher é gerar filhos fortes para a raça, ela não fala em assembléia, não se mete na prática da política. Não há lápides funerárias para mulheres. As poucas encontradas são somente das mulheres que morreram no parto ou que geraram muitos filhos. Não tenho notícias de que a mulher tinha funções religiosas mais claras antes e as perdeu na época democrática. As reverências e as libações necessárias à deusa *Héstia*, presentificada pela lareira no meio da casa, sempre competiam às mulheres. Afora isso, existe a classe diferenciada das sacerdotisas. São as pitonisas. Essas, nem gerar filhos podiam.

PÚBLICO — Em que medida a Tragédia Grega faz uso da equalização entre os contrários existentes na cidade? Em que medida a voz dos deuses na *Oréstia* corresponde à voz oficial da cidade?

RACHEL GAZOLLA — Uma questão muito importante é ler os discursos de Palas na *Oréstia* não exatamente como políticos, mas como jurídicos. São amostras de uma vivência coletiva inédita, a passagem do "pré-direito ao direito". Num livro pequeno mas primoroso, chamado *Origens do Pensamento Grego*, Jean Pierre Vernant estuda o nascimento daquilo que o grego chama *Peithó*, a deusa Persuasão,

quando os *basileus* estão já com o poder fragilizado e se quebram as antigas *fratrias* para o nascimento das cidades-estado. A mudança se inicia quando o rei dá o cetro a seus guerreiros, os aristocratas, para que cada um fale em função de uma determinada decisão. É o rei quem decide, mas ele deve ouvir cada um. Isso já denota que o diálogo persuasivo tornou-se fundamental. É o movimento fundamental da tragédia. O herói tem o impulso da ação, mas todos vêem a aproximação do problema, e o poeta como que grita: espera! Esse chamamento é a cidade. Não se decide mais sem certas regras. Mais do que isso, regras são necessárias. A tragédia é uma manifestação profunda do debate jurídico. Corresponde à experiência do direito nascente. A intensidade da reflexão jurídica da época dá as feições literárias da tragédia.

PÚBLICO — Uma frase da Poética de Aristóteles tem deixado as pessoas de teatro perturbadas ao longo dos séculos, aquela que diz que o espetáculo é decerto a parte mais emocionante da tragédia mas também a menos artística. Você poderia comentar essa depreciação do aspecto sensível do fenômeno trágico?

RACHEL GAZOLLA — Como todo filósofo, ele está preocupado em atingir aquela parte da alma que é a mais pensante. Aristóteles procura a completude do ser. E o racionalismo da frase traduz a perspectiva de que o mito é o aspecto trágico mais importante. No entanto, no livro I da *Metafísica*, ele diz: "Todos os homens amam conhecer, prova disso é o prazer que nos dão os sentidos". E, dentre os sentidos, ele elege, em primeiro lugar, a visão. Os animais, por exemplo, manifestam algum conhecimento a partir dos sentidos. Na escala do conhecimento, existe, porém, um nível superior em que o homem pode dispensar os sentidos e ficar com o que outros animais não têm: a capacidade de relacionar as representações. É o nível do pensamento temporalmente exposto, com a temporalidade que lhe é própria. O espetáculo é fundamental, pois sem ele a experiência trágica não é completa. Mas ele é entendido como um potencializador. A vivência que hoje poderíamos chamar de psicológica exige, segundo Aristóteles, a passagem para uma intelecção argumentativa, discriminatória, judicativa. Acima de tudo ele é um filósofo vinculado a uma tradição metafísica. Um artista pode — e deve — ver a coisa de outro modo.

PRÁTICAS REPRESENTACIONAIS NA IDADE MÉDIA

Michal Kobialka*

O objeto dessa investigação são as práticas representacionais medievais, dispersas na *paisagem* do espaço medieval de representação. Mesmo fazendo uso do conceito de "representação", que desde o início do período moderno tem sido definido como a relação perspectivada entre o sujeito e o objeto, eu gostaria de argumentar que representação é sempre uma prática discursiva heterogênea, definida e redefinida, disseminada e apagada, institucionalizada e internalizada dentro de um campo dinâmico de relações em permanente transformação - entre formulações teológicas, históricas, metafísicas, sociais, políticas e culturais na Idade Média.

Conseqüentemente, não há um único conceito de representação que poderia ser designado para toda a Idade Média. Ao contrário, há uma multiplicidade de práticas representacionais que se esforçaram para definir uma realidade local e produzir um modo de pensamento e expressão efetivos.

Utilizando aqui a expressão "prática representacional", definida como um campo dinâmico de possibilidades enunciativas, eu gostaria de formular as seguintes perguntas: Como se pode falar dessas práticas representacionais sem abordar as tecnologias que governam seu modo de funcionamento, de expressão, de ser ou de ação? Quais foram as condições que as tornaram aceitáveis? Como se definia a representação? O que se alterava a cada vez que as fronteiras da representação eram remapeadas? Quais foram os modos de funciona-

* Michal Kobialka, pesquisador de teatro de origem polonesa, é professor de teatro na Universidade de Minnesota. É um dos principais intérpretes da obra do encenador Tadeusz Kantor e organizador do volume *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos,1944-1990* (University of California Press, 1993). Entre seus trabalhos relativos ao teatro da Idade Média destaca-se *This is my Body: Representational Practices in the Early Middle Ages* (University of Michigan Press, 1999), referência fundamental desta conferência apresentada em 10 de outubro de 2001 e depois reescrita pelo autor.

mento das práticas representacionais de acordo com posições definidas pela Igreja? Que atributos tornaram tais práticas aceitáveis pelas instituições e ideologias? Como o discurso sobre a representação foi modificado de acordo com as mudanças da linguagem religiosa?

Essa investigação tem, na verdade, pouco a ver com "teatro" se decidirmos ver a teatralidade da Alta Idade Média nos termos modernos de uma combinação de diálogo, ambientação e personificação, com ênfase nos elementos do desempenho espetacular ou como uma transferência mimética de um lugar real para um lugar imaginário.

As dificuldades sobre o significado das representações medievais decorrem necessariamente de seu vínculo com tecnologias identificáveis de poder e é por isso que precisamos sempre perguntar: Como e por quem foi definida aquela noção de representação? Como tal definição circulou dentro de um campo específico de distribuição religiosa - dentro de locais monásticos e eclesiásticos, por exemplo? E como foi disseminada em outros setores e redes de relações culturais e políticas?

Eis a razão pela qual o intercâmbio dialogado entre o anjo e as três Marias na manhã de Páscoa — cena fundamental do drama litúrgico da Paixão — é feito de palavras que enunciam também uma complexa reunião de práticas em torno de um modo único de ação. Diz o texto:

Quem quaeritis?
Ihesum nazarenum.
Non est hic. Surrexit sicut praedixerat.[1]

Como indicam os registros existentes, o modo de encenação e recepção dessas palavras foi mutável, produzindo espaços e efeitos di-

[1] Antiga fórmula versificada que já aparece no manuscrito de São Galo, de 950. Na *Visitatio Sepulchri* da manhã de Páscoa as três Marias testemunham a Ressurreição. O túmulo está aberto e o Anjo sentado sobre o sarcófago vazio diz a elas: "Quem quaeritis in sepulchro, o christicolae? / Jesum Nazarenum cruxifixum, o caelicolae./ Non est hic, surrexit, sicut praedixerat./ Ite, nuntiate, quia surrexit de sepulchro". ("A quem buscais no sepulcro, ó Cristãos? Jesus de Nazaré, crucificado, ó celícolas. Não está aqui, ressuscitou, como tinha predito. Ide, anunciai que ressuscitou no sepulcro." Trad. P. S. Vasconcellos, conforme Margot Berthold, *História Mundial do Teatro,* São Paulo, Perspectiva, *2000*, p.189. (N.O.)

versos a partir do mesmo intercâmbio entre o Anjo e as três Marias. Podia se ouvir e ver outra coisa porque, em ocasiões diferentes, definia-se de maneira diferente o Corpo de Cristo. E a mesma interação simbólica era utilizada para invocar o que devia ser visto e ouvido, o lugar onde isso devia ser visto e ouvido, e o modo com que isso acontecia.

As palavras e as ações ligavam-se umas às outras de maneira a que envolvessem a situação da realidade sobre a qual falavam. O complexo pensamento teológico da época, junto com a Instituição que o produziu, criou um lugar social e conceitual em que o Corpo seria visto e ouvido. Para isso contou com a ajuda das práticas representacionais.

Práticas do IV Concílio de Latrão

O IV Concílio de Latrão — reunido nos dias 11, 20 e 30 de novembro de 1215 — ocupa um lugar importante na história da Igreja. Seus estatutos registram um encontro de 404 bispos e abades, bem como de priores e cônegos de igrejas e de ordens religiosas. O Concílio, entretanto, representa mais do que isso, também um *espaço* que articula um conjunto muito específico de movimentos e operações internas e um *apparatus* que se propõe salvaguardar a configuração e a ordem segundo a qual os elementos religiosos serão distribuídos bem como a identidade de suas práticas.[2]

"O problema é (...) determinar o que acontece no campo definido por um nome e dentro do qual o trabalho é feito em obediência a um conjunto relevante de regras."[3]

Pode-se argumentar que os estatutos do IV Concílio de Latrão marcam uma alteração epistemológica ao mudar o foco dos valores ecumênicos e a própria função histórica das determinações em direção a um campo de fronteiras logocentricamente estabelecidas.

[2] Para uma alentada análise do lugar e espaço veja-se Michel de Certeau, *The practice of every life*, tran. Steven Rendall (Berkeley, CA: University of California Press, 1984), pp. 115-130. (N.A.)
[3] Michel de Certeau, *The mystic fable*, trans. Michal B. Smith (Chicago: The University of Chicago Press, 1986), p.16. (N.A.)

Em outras palavras, seus estatutos revelam um momento especial de produção da noção de representação e indicam como ela foi conceituada, racionalizada e institucionalizada no início do século XIII.

Esta mudança epistemológica tornou-se aparente, por exemplo, no processo de passagem do modo ternário de pensar sobre o *Hoc est Corpus Meum* (Este é o meu corpo), que marcou o século XII, para o modo binário, feito de um discurso oposicional relacionado ao sacramento da Eucaristia, com ênfase na presença da própria Igreja. Depois de 1215 estariam separados aqueles que aceitavam o novo idioma religioso daqueles que transgredissem as normas às quais deveriam estar submetidos.

Como conseqüência do desenvolvimento dos novos procedimentos, a experiência do Corpo de Cristo não seria mais vista através de formas discursivas diferenciadas segundo práticas individuais. Surgia uma forma singular — do que pode ser visto — do Corpo de Cristo, o que exigia que a Igreja produzisse uma visibilidade própria. Assim, a experiência do Corpo de Cristo era determinada pela produção de um Corpo capaz de tornar o "Espírito" visível. Neste processo de gerar e disseminar a visibilidade do corpo sagrado, os debates relacionados ao Corpo de Cristo centravam-se no sentido da visão como oposto aos domínios do tato e da audição, distinção que marcou, por exemplo, as concepções de Hildegard de Bingen.

Esse modo de entender o processo representacional se manifestou de variadas formas nos estatutos do Concílio. Indícios podem ser encontrados nas declarações sobre a fé católica, nas orientações sobre práticas litúrgicas de se mostrar o corpo sacramental, nos pronunciamentos contra os Catáros, bem como na doutrina da Igreja universal, a *ecclesia universalis*, fora da qual não existia possibilidade de salvação. O essencial sugerido pelos estatutos do IV Concílio de Latrão não eram propriamente as várias regras ou se elas foram seguidas ou não, e sim a formação de ações práticas que deviam ser disseminadas por meio de um aparato organizacional. Surgia uma nova configuração de afirmações sobre a produção do Corpo e se criava um padrão sobre o *quê* deveria ser visto, sobre *quem* deveria ver, e de *como* isso deveria ocorrer para estimular a identificação da comunidade — a *ecclesia universalis*.

Os múltiplos aspectos desse debate registrados nos estatutos fazem-nos perceber, por exemplo, que a discussão de 1215 res-

surgiria uns duzentos anos mais tarde no Ocidente sob a forma das Leis da Perspectiva para a representação plástica.

O processo de construção do "novo padrão de visão" renascimental prefere, contudo, passar por cima da tradição medieval e evocar as idéias mais antigas da geometria euclidiana, camuflando a filiação ao padrão institucionalizado pelo IV Concílio de Latrão, considerado pelos pósteros como apenas um código de regras eclesiásticas.

Um marco na epistemologia e fenomenologia ocidentais, mais tarde soterrado pelas ruínas da secular fascinação por ver e dar forma à fantasmagórica imagem do corpo, o IV Concílio de Latrão legou-nos estatutos que mostram que a representação não é só o processo de reprodução ou de transferência feita por um sujeito histórico, que está, ou não, consciente da sua própria historicidade, mas inclui também a prática do estabelecimento da visibilidade, a propriedade e as formas de enquadramento em relação ao que pode ser mostrado dentro dos limites de uma cultura, de uma ideologia, política ou história. A representação é também, portanto, *o espaço da representação* onde estava assegurado o acesso público à marca de identidade e à sua compreensão coletiva.

O Capítulo 1 dos estatutos, "Sobre a fé católica", é uma profissão de fé. Termina com um decreto que se tornará conhecido como o dogma da transubstanciação: "De fato só há uma igreja universal dos fiéis (*una vero est fidelium universalis ecclesia*), fora da qual ninguém está salvo, na qual Jesus Cristo é sacerdote e sacrifício a um só tempo. Seu corpo e sangue estão realmente contidos no sacramento do altar em forma de pão e vinho, o pão e o vinho tendo sido transformados em substância, pelo poder de Deus, em seu sangue e corpo, de tal forma que para atingir esse mistério da unidade nós recebemos de Deus o que ele recebeu de nós (230)"[4].

Essas declarações, enunciadas ou não anteriormente, adquirem um novo significado em 1215. Elas não apenas confirmam o credo, como também expõem um procedimento muito particular para definir e construir um Corpo que faria visível um mistério incompreensível. Produzem um singular ponto focal identificado com o signi-

[4] Os números entre parênteses identificam itens dos estatutos do Quarto Concílio de Latrão.

ficado do dogma Corpo de Cristo. Agora, o corpo e o sangue de Cristo estão realmente contidos no sacramento do altar. Qualquer um que se oponha a esse artigo de fé tem que ser condenado.

Mais específico, o Capítulo 2, "Sobre o erro do Abade Joaquim", revisa e refuta o conceito de Joaquim de Fiore segundo o qual a unidade do Pai, Filho e Espírito Santo "não é verdadeira e real mas coletiva e análoga, da mesma forma que muitas pessoas podem ser definidas como uma só pessoa e muitos fiéis como uma só Igreja" (231).

O Capítulo 3, "Sobre os Hereges", condena todos os hereges, "não importa sob que nomes eles possam aparecer" (233), e sugere que esses condenados sejam entregues às autoridades seculares, ou a seus representantes legais, para a devida punição. "Católicos que assumem a Cruz e se armam para a expulsão dos hereges deverão desfrutar da mesma indulgência e ser fortalecidos pelo mesmo privilégio sagrado concedido àqueles que partem em socorro da Terra Santa." (234).

Para além do desejo de "fortalecer a fé e remover heresias", os pronunciamentos dos três primeiros capítulos, bem como a urgência em implementá-los, assumem-se como negação contundente das práticas que existiam nos séculos anteriores. Por conseqüência, Gary Macy deve estar certo quando sugere que "o credo do IV Concílio de Latrão não representou de fato a culminação da teologia eucarística do Século 12, nem exatamente a proibição de continuadas especulações sobre a forma da presença de Cristo no sacramento. (...) Não era o modo da presença que Inocêncio III desejava afirmar, mas a própria presença; não era discussão teológica que ele queria cortar, mas a disseminação da heresia dos Cátaros."[5]

A última idéia merece maior investigação. As discussões teológicas e as práticas sacramentais no Século 12 situaram o discurso ternário sobre a Eucaristia em um campo dominado pelas investigações sobre o modo de presença. Este modo de presença era um espaço aberto no qual o corpo de Cristo biológico, o místico e o eclesiológico coexistiam, e propiciou experiências tanto privadas como institucionalizadas do mistério do *Hoc est Corpus Meum*. Traços dessa troca dinâmica podem ser encontrados em vários escritos:

[5] Macy, pp. 140-141.

nas frases de Honorius em que ele emprega a metáfora "aqueles que recitavam tragédias no teatro" a fim de explicar a relação entre a prática de um padre e um evento histórico ou dogmático extraído da vida de Cristo; em *O espelho do amor* de Aelred de Rievaulx, com seu desejo de estabelecer a alma como o lugar onde a ausência do corpo de Cristo poderia ser produzida e venerada; ou nas visões de Hildegard de Bingen em que ela insistia ouvir com o ouvido interior da alma e enxergar com o olho interior do espírito.[6]

A profissão de fé do IV Concílio de Latrão delimitou o campo ao privilegiar uma abordagem eclesiológica para a Eucaristia. Estabeleceu os parâmetros desse campo ao descrever um conjunto de regras teológicas. Assim fazendo, excluíram não apenas Joaquim de Fiore e Amalric de Bène, ou os cátaros, mas conseguiram criar um padrão singular de visão que restringiu os constantes debates em torno dos possíveis modos de percepção da Eucaristia.

Os místicos do Século 12 como Hildegard de Bingen ou Aelred de Rievaulx buscavam uma linguagem capaz de manifestar o indizível, o invisível e excepcional. Operavam num limiar entre o espaço privado, onde a mística mantém seu lugar secreto, e aquele outro lugar aberto em que a mística poderia ser acessada pelos que ouvissem as palavras obedientes da Teologia. Já a abordagem eclesiológica ditada pelo IV Concílio de Latrão convertia o modo ternário num discurso binário centrado no corpo de Cristo Eucarístico, ou num excludente debate sobre a "vista".[7]

São várias as conseqüências desta mudança. Primeiramente, há uma tecnologia de retorno da prática mística para o campo da instituição visível. O corpo sacramental torna-se o ponto focal de diferentes olhares que precisavam ver o mesmo corpo. Isso podia acontecer durante a missa. A fim de possibilitar aos diferentes olhares o acesso à luz divina, o IV Concílio de Latrão estipulou que todos os fiéis deveriam confessar seus pecados e tomar parte na

[6] *Gemma animae* 570 A; Aelred de Rievaulx, "The mirror of love" em *The medieval mystics of England*, ed. Eric College (New York: Charles Scribner's Sons, 1961); Hildegard de Bingen, *Scivias*, trad. Bruce Hozeski (Santa Fe, NM: Bear and Company, 1986) ou *Scivias*, trad. Mother Columba Hart e Jane Bishop (New York: Paulist Press, 1990).

[7] Veja *Corpus Mysticum et Representationem:* Hildegard de Bingen's *Scivias* e *Ordo Virtutum, Theatre Survey*, 37, 1, (May, 1996): 1-22.

Eucaristia pelo menos uma vez ao ano, na Páscoa. A comunhão da Páscoa era um sinal de que se pertencia à Igreja Católica e uma confirmação de seus códigos de operação. O pertencimento à Igreja estava agora institucionalizado. Eram excluídos os que ofereciam uma leitura diferente da presença de Cristo. O sinal visível e a presença real de Cristo na Eucaristia restabeleceram uma ligação entre a experiência privada da Eucaristia e o aparato institucional. Não era mais possível separar-se da Instituição: as práticas individualizadas ou eram condenadas (os Catáros) ou tornadas invisíveis (as abordagens biológicas e espirituais para a Eucaristia).

A visibilidade do poder clerical consolidado era produzida e disseminada pela demonstração do sacramento. Ao expor o corpo sacramental segundo códigos, outros elementos eram marginalizados. Era trazido ao real o corpo místico e o incompreensível, o que abria possibilidades para sua representação. Quando os debates sobre a Eucaristia centralizaram-se na visão, a produção do corpo tornou-se essencial. A presença real de Cristo na celebração eucarística incrementou o espetáculo e a encenação do corpo não só dentro, mas também fora da igreja.

Na missa, "o corpo e o sangue de Jesus Cristo [estavam] realmente contidos no sacramento do altar sob as formas de pão e vinho, o pão e o vinho tendo sido transformados em substância, pelo poder de Deus, no seu sangue e corpo" (230). Fora da igreja, a verdade do dogma teve que ser encenada de modo diferente porque era oficiada por um padre apropriadamente ordenado de acordo com as chaves da igreja (que Jesus Cristo deu aos apóstolos e aos seus sucessores).

Não é uma coincidência que a festa da Eucaristia, o *Corpus Christi*, tenha sido estabelecida depois do IV Concílio de Latrão.

Como vocês devem se lembrar, a instituição do Corpus Christi é atribuída aos esforços de Santa Juliana (1193-1258), uma santa que trabalhou num leprosário anexo a Casa Premonstratense de Mont Cornillon em Liège[8]. Em 1208, Santa Juliana teve um sonho no qual a lua era parcialmente eclipsada por uma mancha. O sonho repetiu-

[8] A ordem de Prémontré foi fundada em 1120 por São Norberto (1080-1134). Para informações gerais sobre a festa de Corpus Christi veja-se Miri Rubin, *Corpus Christi: The Eucharistic in Late Medieval Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), capítulo 3 e especialmente pp. 164-76.

se por aproximadamente vinte anos até que seu significado foi revelado a ela por Cristo, numa visão. A lua representava a Igreja e a parte que faltava significava a falta de uma festa para comemorar a Eucaristia[9]. Ainda que ela fosse celebrada durante a missa diariamente, Juliana sentia que a observância do mistério da Hóstia precisava de um dia específico.

Em 1246, Robert de Thourotte, bispo de Liège, sob a pressão das mulheres que viviam nas clausuras da diocese de Liège e, a pedido de Juliana, estabeleceu a festa da Eucaristia em sua diocese.[10] Em 1264, o papa Urbano IV, que tinha por nome Jacques Pantaleon[11], e que era um ex-arquidiácono da diocese de Liège, então subordinado a Robert de Thourotte, tentou instituir a festa para toda a Igreja em sua Bula *Transiturus*. Entretanto, ele morreu pouco depois e seu decreto foi somente ratificado por Clemente V no Concílio de Viena em 1311-1312. A morte de Clemente V impediu publicação dos decretos do Concílio. Eles só foram publicados pelo Papa João XXII em

[9] Veja-se, por exemplo, Miri Rubin, "Corpus Christi: Inventing a Feast", *History Today 40* (July 1990), p. 16.

[10] Para informações a respeito, consulte-se Rubin *Corpus Christi*, pp. 167-69 e Walter Simons, "Reading a Saint's Body: Rupture and Bodily Movement in the *Vitae* of Thirteenth-Century Beguines", em *Framing Medieval Bodies,* editado por Sarah Kay e Miri Rubin (Manchester: Manchester University Press, 1994), pp.10-23. É digno de atenção que o modo de vida das *beguinage,* comunidades religiosas de mulheres, tenha sido criticado no decreto 16 do Concílio de Viena (1311-12) em que se afirma: "Nós ouvimos de fontes confiáveis que existem algumas *beguines* que parecem tomadas por uma particular insanidade. Elas discutem e pregam sobre a Santíssima Trindade, sobre a essência divina e expressam opiniões contrárias ao catolicismo no que diz respeito aos artigos de fé e sacramentos da Igreja. Essas *beguines* enlaçam muitas pessoas simples do povo e as conduzem a erros variados. Elas geram numerosos outros perigos às almas, tudo feito sob a capa da santidade. (...) Com a aprovação do Sagrado Concílio, nós proibiremos perpetuamente seu modo de vida e as removeremos por completo da Igreja de Deus. Nós imporemos expressamente a essas e outras mulheres, sob pena de serem excomungadas de imediato, que deixem de seguir aquele modo de vida sob qualquer forma, quer tenham-no adotado há muito ou pouco tempo (...) É claro que de modo algum pretendemos, pelo exposto, proibir as mulheres fiéis de (...) de viver corretamente em suas casas de repouso, de desejar levar uma vida de penitência e servir às hostes do Senhor com espírito de humildade. Isso elas podem fazer, como o Senhor as inspirar. Veja-se *Decrees of the Ecumenical Councils* 1:374.

[11] Urbano IV foi o cônego Tiago Pantaleão de Troyes, arcediago do Cabido Diocesano de Liège, na Bélgica. (N.O.)

1317 sob o nome de *Clementines*. A festa do *Corpus Christi* se espalhou por todo a Cristandade Ocidental graças à carta papal *Si dominum* que foi incorporada na lei canônica de *Clementines* sob o título "Sobre as relíquias e veneração dos Santos"[12].

O Ofício e Missa para a festa de *Corpus Christi* foram compostos. A festa era uma ocasião para os sermões, que narravam as histórias miraculosas da real presença de Cristo na eucaristia, e o poder da eucaristia na conversão dos hereges. Por volta de 1275, a celebração da festa do Corpo de Cristo não estava limitada somente às instalações da igreja, mas moveu-se para as ruas do centro e da cidade. A Hóstia elevada, o corpo real de Cristo tornava-se um ponto focal para todos os olhares quando era carregado numa procissão pelas ruas de Colônia, detendo-se em determinados lugares para veneração a fim de atingir a igreja paroquial ou a catedral onde uma missa solene seria celebrada.

Historiadores do drama e do teatro estão familiarizados com o caráter cerimonial do *Corpus Christi* e com as teorias sobre o aparecimento dos ciclos de peças, nos séculos seguintes. Aqui, entretanto, a ênfase não está na relação dinâmica entre o governo civil, as guildas, e a igreja; ou nas preocupações sociais, políticas e administrativas de diversas instituições; a ênfase não está no poder societário, social, econômico, político de determinados grupos; ou na ordem e na hierarquia; ou no conceito de ritualização, isto é, processo de construção de uma série de tensões (em lugar de um conjunto de crenças monolíticas, usadas para articular o corpo num processo simultâneo de produção e comunicação tornado possível pela performance das peças de ciclo). Está, sim, na tecnologia de concentração da pratica mística no campo de uma instituição visível, uma decorrência do IV Concílio de Latrão. É isso que venho chamando de "práticas representacionais", as que tornam o corpo visível e extendem os procedimentos de visão desse mesmo corpo para fora da igreja.

A linguagem do dogma da transubstanciação especificava claramente que o corpo e o sangue de Cristo estavam "verdadeiramente contidos no sacramento do altar sob as formas de pão e vinho"

[12] "De reliquiis et veneratione sanctorum". Veja Francis Dvornik, *The General Councils of the Church* (London: Burns & Oates, 1961), p.66.

(230). A Hóstia, que se elevava depois de o padre ter anunciado que Hoc est Corpus Meum, era um símbolo de unidade e identidade da "igreja universal dos fiéis, fora da qual ninguém é salvo" (230). A ecclesia universalis era um lugar de articulação de novas práticas que evocavam um senso de identidade através do processo de exclusão daqueles que não aceitam o dogma. A ecclesia universalis era um lugar de representação, que institucionalizava as estruturas de submissão através do processo de exposição do corpo sacramental. Assim fazendo, institucionaliza-se não a representação do *Self*, mas a representação do *Self* dentro de uma determinada comunidade. Ao expor o corpo sacramental a ecclesia universalis garantiu acesso público ao sinal de identidade e à linguagem para sua decifração coletiva. O modo ternário de visão do corpo de Cristo não era mais possível, porque ele estava fundamentado em práticas individuais da experiência da eucaristia.

A festa de *Corpus Christi* levou à convergência entre o dogma e a crescente performance de sentido do *Hoc est Corpus Meum*. Fora da igreja, fazia-se uso da procissão não apenas para fazer com que os participantes e os espectadores tivessem a sensação da identidade e do pertencimento, mas também para expressar aspectos identificatórios que só podem ser experimentados pública e coletivamente.

O modo processional ordenava hierarquicamente os corpos em procissão em torno do ostensório eucarístico: primeiro o clero, depois as corporações de ofício (da maior à menor em importância), enfim os leigos. A ordenação em torno da Hóstia poderia ser traduzida num diagrama e num mapa do poder eclesiástico e político. A qualidade do espaço definia o desejo de se ver o real corpo de Cristo. O mostruário do ostensório imobilizava o corpo. Ao mesmo tempo, o corpo totalizava os olhos. A Hóstia projetava um conhecimento óptico que apagava as contradições do passado, remanescentes do modo ternário de presença e assim estabelecia a certeza do momento presente.

Tal conhecimento produz seu próprio espaço fora da igreja. Sua localização seria sempre a mesma com a ajuda do movimento processional. Ao menos no dia de Corpus Christi, tentava-se reprimir todos os elementos físicos, sociais e políticos que poderiam comprometê-la. Finalmente, criava-se um sujeito universal e anônimo — a própria cidade — cujos contornos eram "delimitados por um nome e dentro da qual o trabalho era feito em obediência a um conjunto

relevante de regras", isto é, a *ecclesia universalis*, o dogma da transubstanciação e as práticas de exclusão.

Talvez tal leitura da festa de Corpus Christi explique porque, em períodos posteriores, essa celebração em particular foi contestada pelos Lollards e por Lutero.[13] No Século 13, entretanto, o dia de Corpus Christi enfatizava a representação da igreja pela diminuição do invisível no *Hoc corpus meum* e pelo aumento do senso de identidade com a *ecclesia universalis* entre os participantes que se moviam pelas ruas do sujeito universal e anônimo — a cidade.

A discussão do credo no Capítulo 1 dos estatutos do IV Concílio de Latão deixa claro que representação se configurava como uma prática da visibilidade da presença real de Cristo que solidificava estruturas de submissão à Instituição. Nesse sentido, tornou-se uma prática de produção e de disseminação de uma determinada mentalidade de governo — uma modalidade de se governar almas, vidas e pensamento das pessoas. No processo de se tornar visível o aspecto místico através do dogma da transubstanciação, as autoridades da Igreja não estavam apenas preocupadas em assegurar a aceitação do dogma e a obediência à lei divina, mas também em impor práticas morais e organizacionais a outros domínios.

Esse modo de governo da mentalidade associava-se de perto à prática da produção da presença. Isso pressupôs o estabelecimento de autoridades que executariam o dogma, do lugar de sua execução e da linguagem que passou a definir um padrão sobre o quê, sobre como e o onde o Corpo de Cristo deveria ser visto.

[13] Rubin, "Corpus Christi: Inventing a Feast", p. 21. Em resposta aos desafios surgidos em relação ao sacramento da Eucaristia, a sessão 13 do Concílio de Trento (11 de outubro de 1511) foi levada a enunciar decretos sobre a presença de Cristo no sacramento. Proibia-se "todos cristãos de se arriscarem a acreditar, ensinar ou pregar a sagrada Eucaristia de uma forma diferente do que aquela explicada e definida pelo presente decreto". Os oito capítulos seguintes discutem questões como, por exemplo, a presença real de Cristo no sacramento, as razões para sua instituição, suas qualidades excelentes, a transubstanciação e a adoração e reverência pelo sacramento a serem demonstradas. Porque, como se diz, "não é suficiente declarar a verdade", seguem-se onze cânones aos oito capítulos para que " todos possam entender as heresias das quais devem se guardar e evitar." Veja-se *Decrees of the Ecumenical Councils*, 2:693-98.

O Corpus Christi e A Segunda Peça dos Pastores

São quatro os ciclos de peças medievais que restaram na Inglaterra do final da Idade Média: o ciclo de York, composto por 48 peças, originalmente encenadas em um dia; o ciclo de Chester, com 25 peças encenadas em três dias; o ciclo de Wakefield, com 32 peças, e o de Coventry, com 42 peças[14].

Existem várias teorias discordantes sobre o modo pelo qual as corporações de ofício apresentavam tais peças. Nelson, por exemplo, sugeriu que os carros cênicos junto com os atores desfilavam pelas ruas de York apresentando pequenos 'quadros vivos'[15] ao público em geral e que havia uma única apresentação feita na Câmara para uma audiência selecionada: o prefeito e seus convidados. Margaret Dorrell sugeriu que apenas partes da peça eram apresentadas em cada estação. Kahrl indica que os carros cênicos passavam pelas ruas e os espectadores testemunhavam somente a ação dramática em forma de mimo, até que a procissão parava, momento em que a corporação apresentava a peça inteira para quem ali estivesse. Mart Stevens sugeriu que a procissão apenas caminhava pelas ruas de York até que os carros cênicos se reuniam no lugar previamente combinado para o espetáculo, onde eram alinhados. Esse desacordo entre os estudiosos incide sobre a própria estrutura dos carros cênicos[16], se tinham seis ou quatro rodas.

O importante é perceber que todas as peças do ciclo de York foram de fato encenadas, compondo uma espécie de tempo total ou história total. Os temas bíblicos eram articulados em estruturas circulares de conjugação do passado, presente e futuro. Configurava-se um espaço total: céu, terra e inferno. Uma ação total: nascimento, vida, morte e ressurreição de Cristo. As histórias divina e humana eram aproximadas: personagens reais e lugares reais davam ao espectador a sensação da imediatez da experiência em conexão com a visualização teológica da Queda e a esperança de Redenção e Salvação.

[14] Os Mistérios ou Milagres do teatro inglês que chegaram até nossa época são conhecidos pelos nomes das cidades em que eram encenados. (N.O.)
[15] "Tableaux vivants". Citado em francês na palestra. (N.O).
[16] Os "Pageant wagons" ou "Pageant Cart", carros-palco ou carros-tablados, conforme a tradução, eram carroças de dois andares, em que o piso inferior fechado por cortinas podia servir de camarim. (N.O).

Um bom exemplo disso é a *Segunda Peça dos Pastores*[17], pertencente ao ciclo Wakefield. A peça consiste de duas partes, uma tratando dos pastores que viviam na Inglaterra naquele tempo e a outra da Natividade de Cristo. É fascinante observar que a primeira parte começa com uma história didática muito específica: os três pastores reclamam da situação social, da relação entre sua pobreza e as taxas altas e de como são explorados por suas esposas. Isso significa que a peça trata, de início, de um mundo decaído. Para dar mostra do grau de decadência, vemos um dos pastores roubar uma ovelha, numa violação muito prática da ordem moral. Na segunda parte da peça, o pecado em questão é o da Natividade. Uma parte, portanto, se passa na Inglaterra com nomes e lugares reais, referências reconhecíveis pelo público. E na segunda parte uma história bíblica. Acredito que para dar sentido a *A Segunda Peça dos Pastores* é preciso discuti-la em termos de similaridade. Similaridade é a forma cuja função é afirmar a existência de Deus. Essa é a função dessa modalidade de estruturação da imagem: não se trata de reproduzir a aparência da realidade ou do modelo, mas de afirmar aquilo que é percebido como A Alma Universal.

A Segunda Peça dos Pastores mostra, portanto, um processo de colapso, relacionando o tempo passado, a Natividade real, com o tempo presente da história dos pastores. Seu objetivo era o ensino teológico da existência do corpo de Cristo. É uma obra exemplar como verbalização material de um dogma que deve ser internalizado e depois, durante a apresentação do espetáculo, externalizado como experiência imediata. Um processo que só pode acontecer quando a distância entre o interior e o exterior, ou entre o tempo passado e o presente, ou ainda entre o aqui e o lá, é anulada. *A Segunda Peça dos Pastores* afirmava a visibilidade do *Hoc est corpus meum.*

Conclusão

O IV Concílio de Latrão estabilizou um modo de visão que até então estava em processo e era atravessado por diferentes outros

[17] Título original: Second Shepherd's Play. Existe uma tradução em português feita por Kera Stevens e Munira H. Mutran, em *O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare*, São Paulo, Global, 1988, pp.34-47. (N.O)

modos de percepção. Seus estatutos documentam o trabalho de composição de um espaço onde práticas representacionais adquirem uma identidade que se torna padrão para os séculos vindouros. Sua definição homogênea da presença do corpo de Cristo camuflou os traços das antigas práticas. Do mesmo modo, as velhas ordens, muitas delas informais e pertencentes ao domínio do conceitual ou do místico, foram convertidas em símbolos sustentadores da autoridade da Igreja Católica. Afirmou a necessidade de se elevar os fiéis até a unidade com o divino e com a Ecclesia.

O Sacramento da Eucaristia, o *Corpus Christi* e um texto como *A Segunda Peça Wakefield dos Pastores* são exemplos de como esse padrão de representação foi definido e disseminado pelo IV Concílio de Latrão.

Hoc est Corpus Meum. Um símbolo material é erguido à vista de todos aqueles que estão na Ecclesia Universalis, agora idenficados pela veneração da Hóstia: Jesus Cristo oferecido a seus olhos.

Hoc est Corpus Meum. A Hóstia é carregada pelas ruas da cidade, que assim se transforma numa extensão anônima da Igreja. Jesus Cristo, por meio dela, é oferecido aos olhos daqueles que participam da procissão e daqueles que a assistem. Uma sensação de identidade mais pública e coletiva é experimentada pelos espectadores.

Hoc est Corpus Meum. Surge um processo de verbalização e externalização do dogma internalizado da Igreja Católica. O trabalho das práticas representacionais estabelece um Corpo dentro de um campo definido pelo IV Concílio de Latrão. Isso só poderia ser bem sucedido se o trabalho fosse feito em obediência a um relevante conjunto de regras, no centro das quais está o dogma da transubstanciação, que fornece o padrão singular para a interpretação da presença de Cristo na Eucaristia.

Hoc est Corpus Meum. Prepara-se uma nova visão secular e ideológica que encontra correspondência com as regras da perspectiva estabelecidas por Alberti em 1435. Essa visão orienta conceitos de poder, cultura, ideologia e sociedade[18]. Ela inverte as

[18] Veja-se Foucault, *The order of things: an archeology of the human sciences* (New York: Randon House, 1973); no capítulo 2 há uma detalhada discussão do conceito de semelhança. Em português *As Palavras e as Coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas*, São Paulo: Martins Fontes, 1985.

hierarquias do eixo vertical para o horizontal. "Este é o meu corpo", dizia um ator no palco. Do outro lado, todos os olhares concentravam nele sua atenção.

Tradução de Cléo Tibiriça, revisão técnica Riszard Duchesne

DEBATE SOBRE TEATRO MEDIEVAL

com Michal Kobialka e Moacyr Novaes*

MOACYR NOVAES — O Professor Kobialka mostrou a importância, para quem estuda a Idade Média, de se ter cuidado com as reconstruções que se fazem a respeito desse período histórico. Chamou a atenção para uma espécie de distorção que o Renascimento teria produzido. A partir de sua palestra podemos falar em dois encobrimentos. Um primeiro, bastante geral e conhecido, sugere que a Idade Media sequer teria existido. Seria uma espécie de intervalo depois do desaparecimento do Mundo Antigo, que renasceria após esse lapso. O segundo encobrimento é considerar esse período de acordo com categorias extrínsecas a ele, categorias obtidas ou através dos cânones clássicos ou a partir dos nossos padrões, que pretensamente viriam desses cânones clássicos. O que se viu aqui é a importância de se salientar a singularidade da Idade Média. E o desdobramento disso é ressaltar a heterogeneidade e multiplicidade desse período que cobre mil anos pelo menos.

Minha primeira pergunta concerne ao esforço do IV Concílio de Latrão de criar uma certa homogeneidade. A própria fixação de um dogma e de regras parece ter condicionado de maneira unidimensional as práticas de representação. Gostaria de pedir um esclarecimento a respeito de uma outra maneira de conceber essas práticas. A procura do corpo de Cristo instituiu um horizonte de investigação de fato crucial. Entretanto, sabemos que na cultura medieval também é muito importante a idéia do sinal, a insistência no caráter misterioso daquilo que se procura. Com os sinais procura-se decifrar algo que está para além da visão imediata. Em que medida a fixação proporcionada pelo Concílio de Latrão contrastaria com essa perspectiva mais modesta da procura dos sinais, essa perspectiva de que devemos muito pouco aspirar neste mundo decaído, —para retomar a expressão dos pastores — e que também aparece no próprio gênero teatral do mistério

* Moacyr Novaes é professor de História da Filosofia Medieval da Universidade de São Paulo.

medieval? Seria muito útil se o professor Kobialka pudesse nos esclarecer sobre a importância da noção de alegoria na cultura medieval, e que importância ela teria para as práticas propriamente teatrais. Eu sei que essa pergunta sugere uma homogeneidade em todo o período e talvez negligencie justamente o seu esforço de pensar práticas de maneira menos padronizadas, mas de toda forma, a sua exposição sobre as conseqüências tão avassaladoras do Concílio de Latrão sugere que seria interessante pensar na importância da alegoria. Além disso, gostaria de me pôr na posição de um leitor desavisado de Chambers[1], autor que diz, à primeira vista, que houve na Idade Média uma sucessão de práticas teatrais. Um leitor ingênuo poderia imaginar que essa sucessão era realmente estanque. Nós sabemos, ao contrário, que as práticas mencionadas por Chambers devem ter convivido ao longo do tempo. Na seqüência proposta por esse autor apareceram primeiro os menestréis, depois as festas populares, e posteriormente a fase em que a Igreja teve um papel importante na produção do teatro, quando surgem formas teatrais realizadas no interior da nave das igrejas e que depois teriam saído para a praça pública, movimento no qual teve um papel fundamental a organização das guildas, responsáveis por muitas interferências, o que propiciou mais tarde o surgimento dos interlúdios e assim por diante.

O senhor mostra as conseqüências do Concílio de Latrão, especialmente das práticas propriamente litúrgicas, e menciona também o teatro organizado pelas guildas. Pensando nessa convivência entre as práticas antigas e novas, seria instrutivo para todos nós conhecer a repercussão que terá tido o poder da Igreja sobre experiências teatrais que não eram estritamente vinculadas ao poder eclesiástico.

KOBIALKA — Uma das coisas cruciais para se entender a metodologia de Chambers é sua crença em que a Igreja Católica, desde o início, tenta suprimir o chamado instinto mimético. Ele sugere que o Cristianismo, ao se tornar religião oficial em Roma, se põe contra o instinto mimético, o que ocorre, por exemplo, com a interdição dos entretenimentos, como as lutas de gladiadores. Por outro lado, de acordo

[1] E. K. Chambers é autor de um dos mais célebres estudos sobre o teatro medieval, *The Mediaeval Stage*, publicado originalmente em 2 volumes (London, Oxford University, 1903), do qual existem edições recentes. (N.O.)

com Chambers, há um preço que a Igreja Católica terá que pagar por isso: o instinto mimético acaba contaminando a liturgia cristã, o que se vê, por exemplo, no *Quem quaeritis*, de início um canto antifônico cantado por dois coros, com potencial para tornar-se um drama. É somente no Século 10, que ele se separa da antífona e se torna uma parte da celebração espetacular matinal nas casas monásticas, tal como descrito no *Regularis Concordia*, um tratado monástico escrito na Inglaterra em alguma data entre 970-973. O importante sobre o *Quem quaeritis* da *Regularis Concordia* — para Chambers — é que, precisamente, existe ação mimética e diálogo, o que constitui o drama. Teria-se aí, portanto, um processo de secularização, uma condução para fora da igreja e a introdução do pensamento abstrato conectado com a primeira Renascença.

Quando Chambers escreve seus estudos medievais ele está, portanto, dizendo: eu quero mostrar a todos vocês como Shakespeare foi possível. E conta a história supondo o movimento de uma forma simples para uma forma complexa, com base em uma definição de drama em termos de personificação dialogada. Ora, se eu defino drama nesses termos, eu posso, de fato, encontrá-lo no período medieval. Entretanto, ao impor essas categorias superficiais ao período medieval, estou cometendo um ato de violência epistemológica. Chambers tenta continuamente provar a história da Idade Média como um período total. Eu acredito que não seja assim tão fácil. É uma falácia essa compreensão homogênea e genérica do conceito de representação. Nós estamos falando de Cristandade, estamos falando sobre mil anos, numa variedade de práticas com diferentes alterações na percepção dos fenômenos, transformações ligadas às mudanças da Teologia. 1215 foi o momento crucial para se estabilizar isso que estava em processo.

Quanto à alegoria, ela era forte no Século 12, quando não há ainda um singular Corpo de Cristo, mas ainda múltiplas maneiras de se ver esse corpo. Tais abordagens, místicas ou espirituais do Corpo de Cristo, permitiam a celebração privada da eucaristia, o que não podia ser controlado. Depois do dogma da transubstanciação, todas essas várias diferentes abordagens são trazidas para a instituição visível da Igreja Católica. Começa o tempo em que todos que não pertencem à instituição são estigmatizados. A confissão antes da comunhão da Páscoa torna-se tão importante que às pessoas acusadas de crimes eram dadas falsas hóstias, pois caso não comungassem durante a

celebração a comunidade suspeitaria de que eram criminosos, o que era problema da Inquisição, uma organização secular. A igreja nunca punia. O IV Concílio de Latrão indica que o doente deve receber o padre antes do médico. Não interessa se a pessoa vai ser curada mas se ela vai ter ou não o último sacramento. Depois de 1215, começa a performance da visibilidade de Cristo, não só dentro da igreja mas na cidade — tornada um quase invisível espaço para a celebração do dogma. Tudo é organizado não tanto em termos de alegoria, mas de similaridade. E isso significa a afirmação do dogma já internalizado pelos ensinamentos da igreja que agora se externaliza na cidade, tornada um sujeito anônimo para a celebração.

MOACYR NOVAES - Assim como há o problema do Corpo de Cristo, há o problema de Deus nomeado como figura. Em que sentido é possível comparar a representação de Cristo com a representação de Deus, sequer nomeado como Deus, mas sempre mencionado como figura?

KOBIALKA - Nós podemos falar sobre um texto chamado *Auto de Adão* (*Jeu d'Adam*)[2]. É uma história tradicional transformada em peça que marca a passagem do texto encenado dentro da igreja para o texto encenado fora da igreja. A primeira parte acontece no Paraíso — e o Paraíso se passa nos degraus que conduzem à igreja — lugar em que Adão fala a língua vernácula e encontra Deus-Figura. E como Figura, Deus fala em latim, utilizando citações bíblicas. A posição de Deus nos coloca face aos limites da representação apenas se definirmos representação em termos de transferência do real para o imaginário, isto é, em termos do conceito aristotélico de imitação ou da cópia platônica. Entretanto, nas práticas representacionais medievais, a Figura é um dogma internalizado. Nós temos uma percepção diferente de Cristo somente porque ele se torna homem, e portanto nós podemos falar sobre a alteração na substância. Não há mudança na substância de Deus, que é sempre uma verdade teológica. E essa verdade não pode ser representada. *Jeu d'Adam* é a história da criação de Eva, então naturalmente há uma celebração do casamento

[2] Também conhecida como *Mystère d'Adam*, da metade do século XII, é a mais antiga peça religiosa francesa de que se tem notícia e já era apresentada fora do portal da Catedral. (N.O.)

como sacramento. Espera-se de Eva um ato de fidelidade e fé para Adão, e por isso as partes conectadas ao sacramento estão em latim. A linguagem que afirma a existência de Deus é sempre o latim, e a língua do mundo decaído é a vernácula. E a questão importante é como você aproxima o vernáculo do Latim a fim de atingir a verdade. É precisamente o que a peça tenta obter. A língua precisa ser trazida para um nível mais alto, que é o do dogma da Igreja católica. Isso acontece no nível da encenação e da linguagem.

PÚBLICO - Quero fazer uma pergunta referente à forma do teatro considerado profano, aquele teatro que não está ligado aos conceitos e valores praticados pela Igreja Católica. Que forma de representação era feita fora da igreja?

KOBIALKA - O que eu posso dizer a você sobre espetáculos profanos? Eles existiam, naturalmente. Tinham algum impacto? Possivelmente. Temos algum registro disso? Poucos e inconsistentes. O primeiro livro do primeiro volume de Chambers é dedicado às celebrações profanas. Em 1933, Karl Young escreveu sua *The Drama of the Medieval Church* na qual ele discute apenas o que acontecia dentro da igreja. Dependendo da metodologia da pesquisa — como provam essas duas obras tão diversas quanto importantes — eu posso analisar as apresentações profanas como uma forma de instinto mimético que a igreja tenta suprimir, ou posso dizer que algumas delas são exemplos de mau comportamento, de desvio de uma norma. Mas, como vimos, o padrão só seria estabelecido posteriormente, em 1215. A maneira com que escolhemos definir essas representações — ou práticas — muda totalmente a compreensão histórica dos fenômenos.

PÚBLICO — Existia uma ligação entre os espetáculos de *Corpus Christi* e as especificidades das corporações de ofício?

KOBIALKA - Vocês sabem que os registros não são totalmente críveis, mas existem listagens dos materiais em posse de uma determinada guilda para a montagem de uma determinada peça. E alguns registros confirmam que havia sim uma correspondência entre o tipo de peça e a guilda. Assim, por exemplo, uma corporação de ferreiros encenou o momento da Crucificação de Cristo porque eles eram bons

em fazer pregos. Da mesma forma, certos estampadores eram responsáveis especificamente pelo momento em que a face de Cristo é impressa sobre um pano.

PÚBLICO — Qual era o lugar físico do teatro no espaço da cidade medieval? Ele devia ocupar o centro, como a catedral?

KOBIALKA — Em Londres, nos tempos de Shakespeare, os edifícios teatrais estavam localizados fora dos limites da cidade, do outro lado dos muros. Esse movimento de aproximação ao centro da cidade é posterior ao Renascimento, e vai corresponder a uma escolha histórica consciente de se criar um teatro nacional. Será muito depois da Idade Média que o teatro se torna uma parte física da cidade. Lembremos que a catedral nas cidades medievais estava sempre no centro. Ela sim é o ponto focal da praça onde tudo está situado. Mas o teatro não está lá. Ele acontece como parte da celebração da Igreja. Na Espanha, por exemplo, os teatros são espaços móveis, é a praça, que temporariamente se transforma no lugar de uma determinada encenação. Já na Renascença italiana surgem teatros como o *Farnese* ou *Teatro Olímpico*, associados com os trabalhos de vários grupos diferentes que tentavam estabelecer uma ligação entre a antigüidade e as cidades modernas. O *Teatro Olímpico* tem a fachada de um teatro romano e isso se conecta ao desejo de se passar por cima do período medieval. Aí começa a época dos edifícios teatrais modernos. O que podemos dizer, de modo geral, é que, no período medieval, o espaço não era percebido como vazio, universalmente feito de lugares qualitativamente diferentes que afirmavam a essência de Deus.

MOACYR NOVAES — Uma das conseqüências do retrato falso da Idade Média é negligenciar a presença da cultura antiga, valorizar a singularidade medieval como completa ausência dos elementos clássicos. Os estudos de filosofia do período ganham muito se conseguimos recuperar a presença de Aristóteles, Platão, Plotino, com mediações e com modificações. Eu gostaria de saber em que medida seria útil procurar elementos de uma continuidade cultural.

KOBIALKA—Você está certo. Nós sabemos, por exemplo, que no Século 18 há uma grande retomada do que nós consideramos o pensamento neoplatônico. Mas as visões da antigüidade, que naturalmente

emergem, aparecem somente num espaço de representação muito particular, definido pela Teologia, pela cultura dominante. No tempo do IV Concílio de Latrão, Plotino foi traduzido por Bonaventura. Mas o que é traduzido é sempre o que pode ser entendido naquele momento muito particular. Representação é uma forma sempre limitada pelo que pode ser entendido e pelo que deve ser esquecido.

PÚBLICO - Eu gostaria de ouvir um pouco mais sobre a noção de similaridade, mencionada como referência para a representação.

KOBIALKA—Alguns dos principais momentos da topografia medieval, como o IV Concílio de Latrão no Século 13, ou a *Regularis Concordia* do Século 10 foram muito específicos, mas sua função geral era sempre afirmar a existência de Deus. Isso significa que seu foco não estava na representação do sujeito, mas na criação de um processo paralelo, que correspondia à exteriorização da verdade interiorizada. Na pintura medieval a falta de profundidade não decorre da simplicidade da técnica, como faz supor a visão da Renascença. Para certos autores, se você representa o sujeito, a imagem tem que ser sempre igual em tamanho e cor ao representado. Ao se reduzir a escala, oculta-se alguma coisa, e portanto só se deve mostrar algo por inteiro. Profundidade e sombra são os domínios de Satã. Buscava-se, assim, uma similaridade sem distância. Não pode haver perspectiva porque a distância causará a redução do sujeito e abrirá espaço para a possibilidade do pensamento incontrolado. Analogamente, o interior do monge tem que corresponder à pureza do exterior. A similaridade é uma prática de projeção paralela. É uma anulação do espaço das distâncias, de tal forma que o interiorizado e o exteriorizado procuram ser iguais em verdade. O olhar medieval se dá sobre projeções paralelas que anulam o espaço da comparação. Após a descoberta do Novo Mundo é que se dissemina a noção de conhecimento pela correspondência, pela comparação entre o mais conhecido e o menos conhecido. Shakespeare está tentando encontrar a correspondência entre o objeto e o sujeito. A linha de abertura de *Hamlet*—"Quem está aí?"—põe a questão concreta e toca nessa epistemologia particular. A peça inteira é sobre procurar e encontrar quem está lá. Quando Heiner Müller retoma o tema em *Hamlet-máquina* é para sugerir o grau em que essa epistemologia falhou. Nas ruínas da epistemologia ocidental, temos hoje que nos perguntar: como nós podemos criar a cidade e o teatro?

TEATRO NO RENASCIMENTO ITALIANO

Roberto Tessari*

Meu discurso articula-se em duas partes porque na verdade não existe um só teatro do Renascimento mas ao menos duas linhas ao longo das quais se construiu o novo mundo do espetáculo no Século 16 — na Itália e na Europa. A primeira linha diz respeito a um ambiente social e político muito específico, um espaço muito particular — que é o espaço da Corte — o espaço do poder, das elites dominantes. E veremos que nele existe um certo tipo de relação entre teatro e cidade. No que diz respeito à segunda fenomenologia que gostaria de levar em consideração, veremos um tipo bem diferente de relação. Não é o teatro definido nas Cortes italianas do Século 16, mas o dos profissionais. É o teatro que ocupa um espaço bem diferente, que não fica fechado, prisioneiro do paço, mas que se alastra pela cidade, pelos territórios: primeiro na Itália e depois (ou quase contemporaneamente) pelos outros países europeus.

Comecemos pelo primeiro. O Renascimento do Teatro na Itália tem uma data bem precisa, em março de 1508, em uma cidade hoje de médio porte no nordeste italiano: Ferrara. Naquela época, Ferrara era a capital de um ducado, um pequeno estado autônomo importante sobretudo pela atividade de Mecenato e de promoção das Artes, atividade que suas classes dirigentes haviam iniciado a partir da segunda metade do Século 15.

* Roberto Tessari é pesquisador de teatro, ensaísta e professor de História do Teatro na Escola do Teatro Stabile di Torino. Dentre seus livros destacam-se *La Commedia dell'Arte nel Seicento: industria e arte giocosa della civilta barocca* (Olschki, 1969), *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra* (Mursia, 1981), e *La dramaturgia da Eschilo a Goldoni* (Laterza, 1993). Esta conferência foi apresentada em 15 de outubro de 2001, depois revisada pelo autor.

Em março de 1508, na Corte de Ferrara, foi encenada a *Cassaria*, peça de Ludovico Ariosto[1]. Foi a primeira vez, após vinte anos de experimentos conduzidos na cidade, que um público assistiu a uma representação cênica baseada em um texto que não foi escrito em latim, mas em língua italiana. Mais do que isso, era uma recriação orgânica, sistemática, feita em uma forma nova, e não a tradução de um modelo clássico. Sua estrutura era diferente daquela dos grandes modelos greco-latinos em que se inspiravam os intelectuais da segunda metade do Século 15.

Não por acaso, Ludovico Ariosto antepôs a esta representação um prólogo onde dizia explicitamente: "Vós, espectadores, assistireis a uma nova comédia. Que não vos espante esta novidade. Pela primeira vez vereis reviver o teatro da Antigüidade, vereis realizado o nosso sonho, mas o ouvireis na nossa língua. Ouvireis falar da modernidade, dos elementos da modernidade."

Os elementos de novidade da representação não diziam respeito apenas ao texto de Ludovico Ariosto (que seria, de qualquer modo, a primeira retomada da estrutura cômica dramatúrgica completa). A representação de 1508 foi feita em homenagem à duquesa Isabella d'Este, mulher inteligentíssima, fascinante, que não pôde comparecer à apresentação porque estava em missão diplomática em Roma. Para nossa sorte, houve uma testemunha, o seu secretário, que tinha o dever de reportar à duquesa o que se passava. Ele a informou nos seguintes termos: "Foi encenada ontem à noite a *Cassaria* do Senhor Ludovico Ariosto (..)". Sobre a dramaturgia, diz que é "um bom texto" e nada mais. Dedica, ao contrário, muitas linhas à cenografia e declara explicitamente: "O mais bonito do espetáculo foi o cenário pintado por Pellegrino da Udine e eu espero (...)", acrescenta, "(...) que este cenário [que este grande telão pintado que constituía toda a cenografia do espetáculo, que era o pano de fundo diante do qual representavam os atores] seja conservado ainda depois da representação, não acabe perdido ou abandonado, mas que seja conservado."

[1] Ludovico Ariosto (1474-1533), poeta italiano, autor de *Orlando Furioso*, compôs grande parte de sua obra com a proteção econômica da família d'Este. Estreou suas primeiras peças *Cassaria* (1508) e *I Suppositi* (1509) em Ferrara num espaço teatral em estilo clássico construído sob a influência das concepções de Vitrúvio em *De Architetura*. (N.O.)

É claro que o secretário menospreza um pouco o texto. Entretanto, os dois grandes elementos da novidade revolucionária de 1508 são mesmo, de um lado, o texto e de outro, a cenografia — mais ainda, a relação que liga o texto a esta cenografia.

O cenário (o pano de fundo pintado de que falamos) apresenta um fato que espanta os espectadores: foi pintado por ordem de Ludovico Ariosto adotando a técnica da reprodução em perspectiva. Era aplicada aqui, pela primeira vez, a invenção (ou redescoberta) de Leon Battista Alberti, datada da metade do Século 16, pela primeira vez utilizada no teatro.

A pintura representava ruas e percursos da cidade de Ferrara. A *Cassaria* de Ludovico Ariosto, deve muito de seu engate à modernidade ao fato de ser ambientada na cidade em que, na realidade, está sendo representada.

A pintura em perspectiva determina de imediato uma qualidade bem específica: confere ao espaço da representação uma força ilusória que assombra. A potência expressiva do jogo da perspectiva faz o espectador crer que está diante de uma autêntica visão da cidade. Assim, as características fundamentais da invenção da *Commedia* do Renascimento não estão só no texto, mas na relação entre o texto e os modelos de sua representação.

Se quisermos compreender o sentido e o alcance artístico — e também político — da representação cômica, temos que ter em mente o jogo que se constrói entre o que os atores fazem e dizem diante do pano de fundo pintado e o valor da imagem que o pano pintado nos propõe. Para que se investigue essa relação entre o texto e a cena, no que se refere ao significado da representação para os seus espectadores é preciso lembrar que se trata um teatro que nasce encerrado no interior da Corte e que assim permanece dependente do âmbito de extremo requinte da elite.

O Teatro renascimental em que pensamos deve ser considerado como ligado às exigências de quem o pagou — dos nobres que permitiram décadas e décadas de experimentações a gerações, desde Matteo Maria Boiardo até Ludovico Ariosto.

Não se trata somente de mecenato, de se dar dinheiro aos artistas, mas de algo muito mais complexo, a recuperação do modelo perdido do grande teatro da Antiguidade interessava às aristocracias italianas — em especial às aristocracias do Norte — porque deveria constituir (uma vez realizado) o momento culminante de uma cerimô-

nia em que essas aristocracias se reconheciam e se auto-identificavam: a festa de Corte.

O teatro do Século 16 é incompreensível se não o projetarmos nessa sua matriz real, se não o virmos acalentado em seu berço concreto. Nunca foi um fenômeno isolado.

A representação cômica faz parte de um conjunto de atos festivos. Une-se às danças que acontecem no mesmo salão em que os espectadores acompanham a *Commedia*. Está atrelada a outras manifestações festivas, como os torneios cavalheirescos, as competições, os aparatos triunfais, os fogos de artifício, as discussões rituais sobre temas da Arte, da Filosofia, de Eros, da Etiqueta.

Faz parte, em suma, de uma ampla 'representação'. A pequena representação da *Commedia* é a parte culminante dessa 'representação' em que as aristocracias italianas declaram quem são e o quanto são superiores a seus súditos e às outras classes sociais que compõem o seu Estado.

Como elemento de auto-identificação e auto-celebração elas procuravam realizar ritualmente um mundo de elegância e requinte, oposto ao mundo da produção bruta, da economia burguesa ou agrária. A *Commedia* é um fenômeno culminante dentre esses elementos, e isso se reflete na relação entre o texto e a cena — no espaço cênico em que é representada.

O caso de Ferrara é emblemático. A comédia de Ludovico Ariosto é a retomada de um jogo que teve Plauto como grande mestre, um jogo de espelhamento deformado de cidadãos-tipo. A *Commedia*, dali em diante, é uma representação esquemática de tipologias de burgueses ou de servos. Ou seja, passa a representar o pólo oposto ao mundo aristocrático que deu origem a tal tipo de diversão. Diante disso somos capazes de entender porque a representação deve ser cômica: a aristocracia não ri de si mesma, ela ri evidentemente do que ela não é. Daquilo, em cujo confronto, ela se reconhece como superior.

A agitação das personagens burgueses com seus vícios e paixões que as dominam é a representação de uma humanidade baixa, uma humanidade que conhece vícios aos quais a aristocracia deveria ser imune e, de alguma maneira, convocada a controlar, a pôr em ordem.

O mundo representado é fortemente selecionado e fechado: são habitantes da cidade, aqueles que não entram no palácio real, no palácio ducal dos Este, mas se agitam na perspectiva das praças e das ruas da cidade.

Sua agitação dará origem a um modelo que permanece idêntico por toda a vida da *Commedia* renascimental. São personagens que não têm, digamos assim, a dimensão psicológica a que nos habituamos (do Naturalismo em diante). São representantes genéricos da humanidade masculina ou feminina e do seu comportamento em determinadas situações: o homem que se arrasta pelas paixões do amor; o avarento que se deixa levar pelo apego ao dinheiro; a mulher que deve decidir se entrega seu corpo ou não.

Os nomes que as identificam contam relativamente pouco. A grandeza do escritor, do dramaturgo, consiste em saber atingir uma situação comportamental do indivíduo. As causas que movem essas personagens são exclusivamente duas: o sexo e o dinheiro. Ironicamente, são os mesmos dois elementos cuja eventual falta não perturba a vida nem de Isabella d'Este nem de seus parentes e damas da corte.

O Eros dos burgueses é um Eros risível para a aristocracia. O fato de o burguês ser tão apegado ao dinheiro — ou penar tanto para consegui-lo — é igualmente risível.

O esforço das personagens, sua dependência de servos ora astutos, ora tolos, que têm o dever de complicar os problemas e resolvê-los através do uso de estratégias quase militares (com o emprego de um refinado plano de intrigas, burlas etc.) é também um fator que confirma a divertida confusão que caracteriza este mundo.

Entretanto, essa imagem não estará completa se não for contemplada do mesmo ponto de vista dos espectadores na festa da Corte: sobre o pano de fundo de uma cidade perfeita, lindíssima, arquitetonicamente ordenada, imutável.

A *Commedia*, na verdade, é o confronto entre esses dois planos: de um lado a agitação e efemeridade das personagens; de outro, a estabilidade, a permanência, a imutabilidade da cidade desenhada por vontade do próprio príncipe.

Abre-se aqui, portanto, para a fruição dos aristocratas que admiram a *Commedia*, um jogo complexo: pode-se rir das personagens postas em jogo por um grande dramaturgo; e por outro lado, sentimo-nos confortáveis com a visão da estabilidade da cidade, imagem que a tudo contém, que domina a cena como uma projeção da vontade do Poder.

A técnica da perspectiva joga ainda em um outro sentido ao fazer com que toda a representação abra-se em direção ao público de acordo com as leis geométricas de composição da pintura que privi-

legia um ponto de vista: aquele onde se senta o representante do poder, aquele que detém o poder. É o olho do príncipe que, na realidade, inspira e domina esse tipo de composição teatral.

O pertencimento da representação cômica ao mundo da festa é perceptível, também, dentro das estruturas do texto. Nós, hoje, costumamos ler as grandes comédias do Século 16 de uma forma mutilada. Temos o hábito comodista de tirar os textos de seu contexto gerador. Mas na verdade, cada comédia de então não era composta apenas dos cinco atos que restaram; era comum haver entre eles quatro entreatos.

A presença dos entreatos, ou seja, dos momentos de coreografia, canto, intervenções musicais e imagens alegóricas — todos movidos por alguma relação com o tema geral da comédia — indica os momentos em que o espírito e hábitos da festa aristocrática penetram na estrutura da comédia.

Na verdade, o texto original era um verdadeiro copião da representação cênica. Tinha o dobro da extensão da peça que nós hoje lemos. Nós, modernos, temos por hábito ler um texto teatral como o desenvolvimento de uma trama: tudo aquilo que não diz respeito à trama, nos incomoda. Os editores modernos cortaram todas as partes que não interessavam.

Falei até agora somente da *Commedia*. Entretanto, o Renascimento almejava um grande projeto, o de restaurar todo o sistema teatral do mundo greco-latino, o mundo pagão que o Cristianismo havia tentado suprimir da história. Recuperar Tragédia e Comédia era um imperativo categórico. Assim, o Renascimento italiano empenhou-se também na direção da Tragédia.

Foi um fenômeno, no mínimo, curioso o experimentalismo renascimental. No teatro antigo existia uma escala de valores dos gêneros cujo degrau mais alto era ocupado pelo gênero mais sublime que é a Tragédia. A Comédia era considerada um gênero inferior.

A Tragédia em que se empenharam os escritores italianos, a partir pelo menos de 1511 (apenas poucos anos, portanto, depois da primeira tentativa bem sucedida de Ludovico Ariosto na Comédia), podemos encontrar somente nos textos impressos. Existem exemplares cuja leitura é para nós valiosa e que quase nunca foram encenados na Corte. Parece um paradoxo: por que textos que possuem um valor indubitável e que representariam a coroação mais elevada do projeto e do Mecenato de Corte não foram montados?

Para discutir a montagem de uma tragédia no contexto italiano precisamos saltar ao ano de 1541. De novo estamos em Ferrara, cidade que foi o laboratório ideal do Teatro renascimental, onde, por décadas se trabalhou também para a realização da Tragédia.

A Tragédia encenada é *l'Orbecche*, de Giovan Battista Giraldi Cinzio. Vemos, neste caso, uma solução de encenação no mínimo curiosa. Giraldi Cinzio era um nobre intelectual: possuía um lindo palácio na cidade de Ferrara e monta a Tragédia em sua casa, no salão do seu palácio. Para tanto, entrega alguns convites aos próprios duques d'Este, senhores do Ducado, de quem era amicíssimo. Além do convite a sua casa para uma montagem por ele mesmo organizada, ele inclui na abertura do espetáculo uma uma repreensão à Corte, ao dizer: "Vós não costumais encenar este tipo de representação (...)". Imprevisivelmente, contra todas as regras e expectativas, ele faz com que a representação trágica venha precedida por um prólogo. Nunca nenhuma Tragédia tivera um prólogo, é o que pensava Girardi Cinzio.

Neste prólogo, desculpa-se com o público, portanto também com os Duques d'Este, dizendo: "Desculpem-me, sei que tendes por hábito ir ao teatro apenas para divertir-vos, sinto muito, enganei-vos. Vós que aqui vindes acreditais que eu vos presenteio com uma Comédia. Ao contrário, eu vos presenteio com uma sequência, não de risadas, mas de lágrimas, de mortes e vicissitudes conflituosas. Preparai-vos a chorar."

Era também muito espirituoso, a seu modo, Giraldi Cinzio. Mas talvez seja essa uma piada amarga. Ela destaca o fato de que, para as aristocracias italianas (em Ferrara, mas o mesmo vale para Florença, Urbino e todos os grandes centros que depois acolheram o teatro cômico) era a Comédia que tinha o pleno direito à hospitalidade dentro de uma festa de Corte. A Tragédia devia permanecer excluída da Corte.

A única explicação plausível para esse fenômeno pode ser encontrada nos conteúdos trágicos e nas teorias elaboradas ao longo do Século 16 sobre as funções dos gêneros trágico e cômico.

Em 1576, por exemplo, um dos maiores teóricos teatrais do Século 16 — Sforza Oddi — declara que um teatro perfeito é aquele que ataca as linhas essenciais da sociedade.

A sociedade, na opinião dele, era feita de uma única camada, elevada, de gente detentora do poder e da riqueza que tinha a consciência de acreditar-se feliz porque sabia muito bem que era superior e feliz.

As outras camadas de gente — burgueses, populares etc. — eram os que se consideravam sempre infelizes, lamentavam-se sempre (e com todos os motivos para fazê-lo). Então, diz Sforza Oddi, um uso moderno da Tragédia era ensinar ao extrato superior, o dos detentores do poder que se acreditam felizes, que a manutenção do poder compreende algumas responsabilidades. Não apenas alguns prazeres, mas uma compreensão política: é um plano em que há o risco da morte e também (ao menos deveria haver) a posse de graves responsabilidades.

Já a Comédia deveria dirigir-se à gente comum — a quem não se dirigia na prática — para ensiná-la a se contentar com seu estado, isto é, que "parem de se lamentar, afinal as coisas não mudam e então..."

É uma definição um tanto quanto brutal. De qualquer forma, o escritor consegue dar a sua explicação em termos extremamente claros e honestos. E nos ajuda a entender porque a Tragédia não teve nenhum sucesso junto à aristocracia italiana.

Nicolau Maquiavel escreve então que, enquanto a Espanha e a França exploram os territórios da Itália e ali combatem suas batalhas, chamados pelos próprios príncipes italianos que hesitam entre tornar-se colônia dos franceses ou dos espanhóis, "os príncipes italianos, todos, (...) iam aos salões para assistir às comédias (...)".

Maquiavel, com esta frase, pretende dizer que a aristocracia italiana do começo do Século 16 revela uma irresponsabilidade quase criminal e o Teatro e o uso da cultura, infelizmente, participam disso. O único desejo dos aristocratas é o da festa de Corte: não pretendem empenhar-se no campo de uma política construtiva. Se existe algum problema, chamam os franceses, os espanhóis e determinam a ruína dos estados italianos.

Na primeira Tragédia escrita na Itália, a *Sofonisba*, de Giangiorgio Trissino, que nunca foi montada no Século 16, conta-se a desolação do estado cartaginês quando invadido pelos romanos. Seu tema, portanto, é remoto, antiquíssimo. Mas existe um coro de mulheres cartaginesas que descreve a situação de seu território, os danos causados pelos exércitos invasores, a miserável situação dos seus filhos, maridos, delas mesmas, que está cheio de alusões às situações italianas.

O primeiro poeta a escrever uma Tragédia na Itália não isentou-se, portanto, de tocar em um tema político pesado: como foi reduzida a Itália; e por quem? Evidentemente os mesmos senhores

que pagaram pela representação trágica tiveram que escutar o coro das mulheres de Cartago.

Torna-se evidente, portanto, a razão pela qual as classes dirigentes italianas não aceitaram nunca a forma da Tragédia. É curioso o epílogo dessa história: a *Sofonisba* de Giangiorgio Trissino foi encenada pela primeira vez na corte de Paris perto do final do Século 16. Foram as filhas de Catarina de Médici, casada com um soberano francês, que exportaram o texto.

A Corte francesa estava disposta a recebê-lo e encená-lo não porque falasse de coisas distantes como os italianos mas porque a política de uma Corte Nacional como a francesa admitia, por parte da aristocracia dominante, responsabilidades específicas diante de grandes fenômenos políticos.

O bom êxito da Tragédia na França e o seu crescimento até os grandes resultados no tempo de Racine — que vieram a instaurar uma tradição de teatro — denotam, portanto, uma situação ética e política das classes dirigentes francesas totalmente diversa daquela que encontramos nos estados italianos.

Se o Teatro do Renascimento na Itália apresenta, ao lado do grande sucesso da Comédia, um vazio clamoroso, não foi por falta de cérebros de dramaturgos, mas por falta de montagens teatrais: a Corte se recusava a conceber a possibilidade de discutir aquela bela cidade ideal onde os súditos permanecem trancados e sob cujo céu acontecem todas as manobras políticas possíveis e imagináveis.

Uma Realidade mais Humilde

Até agora, falamos de um teatro realizado pelas Cortes. Daqui em diante, devemos falar de coisas santamente mais 'baixas'. Existe um outro teatro que nasce na Itália no período e que apresenta, comparado àquele de que falamos até agora, um fator perturbante imediatamente notado pelos contemporâneos — sobretudo por quem trabalha na Corte. É um fenômeno singular: pessoas que circulam, a partir de pelo menos 1545, vendendo teatro. Numa festa de Corte não se vende o teatro: o teatro é o luxo, a grande florescência desinteressada de uma cultura.

A partir do ano que citamos encontram-se pessoas que acabam sendo definidas como mercenárias (o que equivale a dizer soldados de baixo nível). Mas no tocante à dignidade formal e à estrutura do

evento cênico essas pessoas fazem algo de terrivelmente semelhante à *Commedia* que acontece na Corte. Só que, ao invés de ficarem paradas, vão vender essa forma de diversão circulando pelas cidades e pedindo em troca uma cifra extremamente pequena. Tão pequena que qualquer um pode dispor dela, mesmo numa sociedade tantas vezes desastrosa como aquela do Século 16: qualquer artesão, qualquer camponês possui a moedinha para ir ver as apresentações.

A 'certidão de nascimento' desse teatro é muito humilde. É um contrato estipulado entre oito pessoas diante de um escrivão. Os oito, em 1545, em Pádua, declaram o seguinte: "Nós nos pomos de acordo para circular de lugar a lugar, de cidade a cidade, de país em país, encenando comédias."

Listam depois todos os códigos fundamentais para sua pequena sociedade. Definem-se como fraternal companhia, companhia de iguais, de irmãos. Oferecem assim o primeiro testemunho de uma invenção realmente desconcertante: o que era o luxo da Corte, o ápice da festa de Corte, torna-se, de repente, mercadoria! O que era um produto que se consumia às portas fechadas num espaço elitista vira o centro de um mercado real. É o nascimento do moderno mercado do espetáculo. Deste momento em diante surge o caminho que conduzirá até o nosso conceito de 'espetáculo de consumo'.

Trata-se de um evento cujas conseqüências são percebidas de modo imediato e temeroso pelos contemporâneos. Sobretudo pela aristocracia dominante e classes intelectuais que haviam favorecido o ressurgimento do teatro. E também por seu pressuposto, a Igreja, força imprescindível para a estabilidade dos vários estados. É graças aos testemunhos e aos documentos deixados pelos eclesiásticos que conhecemos o impacto e, às vezes, também as formas dessa nova teatralidade.

Cito dois testemunhos, o primeiro é bastante ilustre de um grande santo da tradição italiana, São Carlo Borromeo. Por volta de 1590, ele era arcebispo de Milão e um dos protagonistas do Concílio de Trento: o sínodo que deveria sancionar todas as regras do Catolicismo na luta contra a Reforma Protestante. É ele que estabelece a sujeição das manifestações da cultura ao controle eclesiástico direto, ao criar o *Índice dos Livros Proibidos*. Surgem instituições que julgam se uma pintura ou escultura era admissível do ponto de vista da religião e da moral.

São Carlo Borromeo faz esta afirmação aos bispos da Itália e prelados de Milão: "Caros irmãos (...), cometemos um pequeno erro.

Enquanto cuidávamos de estabelecer um controle sobre as formas de expressão que nos pareciam as únicas existentes, ou seja, escritura, pintura, escultura; enquanto fazíamos isto, sob a terra manifestava-se um fenômeno do qual não nos tínhamos dado conta, e esse fenômeno (...)" acrescenta, "(...) é o teatro. O teatro da ordem de profissionais que o levam de cidade a cidade, de país em país. É uma forma de expressão diante da qual a força da palavra escrita, a força da imagem pintada e a força da imagem esculpida não contam mais nada (...)".

Trata-se, acrescentemos nós, de uma forma de comunicação e de expressão artística que, pela primeira vez, tocava às pessoas a quem a palavra escrita não dizia nada, porque eram analfabetas.

Os atores profissionais que surgem nos anos quarenta do Século 16 não só criam um novo tipo de teatro do qual veremos alguns traços essenciais mas, acima de tudo, criam um fenômeno completamente novo. Reduzindo o teatro à mercadoria dão-lhe toda a ambivalência da mercadoria, a capacidade negativa da mercadoria mas também as potencialidades de liberação inerentes à difusão de uma mercadoria cultural.

Com aquela que será chamada *Commedia dell'Arte* (o termo significa simplesmente comédia feita por gente que pertence a uma Arte, isto é, a uma profissão) nós nos encontramos, pela primeira vez, diante de um tipo de manifestação cultural que supera as barreiras estabelecidas até então. Ela atinge, potencialmente, toda a população que não tem um outro obstáculo para participar senão a quantia que permite o ingresso às salas que aqueles atores alugam. Também aqui cria-se um comércio paralelo: os burgueses que têm preocupação financeira, mas que mantêm seus belos palácios, começam a alugar suas salas aos atores. Mas as apresentações acontecem também nas praças. É um teatro que penetra na vida urbana ao inserir-se onde mais se vive a vida econômica real da cidade, também ela uma forma da cultura, de todas as camadas da população. A praça, nos dias de feira, torna-se o espaço e o tempo ideais para as representações desses atores.

Citemos um testemunho posterior ao de São Carlo Borromeo, quando o fenômeno já se alastrava. Estamos em 1612. Francesco Maria del Monaco, um outro homem de religião, deixa um livro em que fala da influência do Teatro nas cidades contemporâneas. E, naturalmente, refere-se ao teatro que fugiu da Corte e se transferiu para as ruas e salas particulares. Com muita inteligência — é típica dos eclesi-

ásticos esta forma de inteligência no Século 17 — ele foi um dos primeiros a observar o rosto dos espectadores a fim de entender quais eram os efeitos potenciais do Teatro profissional. Francesco Maria del Monaco escreve: "Eles permanecem em cada cidade, dois ou três meses" [este era o tempo, digamos, de uma turnê de uma companhia daquele tempo] "(...) e enquanto isso (...)", acrescenta, "(...) quanta desordem não se verifica? Quantas brigas, causadas muitas vezes por aquelas reuniões teatrais, não acontecem? Quantos ferimentos, assassinatos ou, ao menos, perigos não vêm de tudo isso (...)?"

A julgar pelo que está dizendo, a invasão do teatro em uma cidade do início do Século 17 teria agradado àquele Antonin Artaud que fala do Teatro e da Peste...o teatro provoca homicídios continuamente. É quase terrorismo em estado puro!

Segundo o comentário, o Teatro nivela todas as vicissitudes humanas. E também no âmbito da moral, da família e assim por diante, as conseqüências são monstruosas: "Os interesses familiares acabam completamente negligenciados, basta observar o que fazem os pais. A avidez dos espectadores reina também entre os artesãos e camponeses que se aproximam, abandonando o trabalho cotidiano. Vêm em massa os servos; as matronas deixam suas casas, levam consigo as filhas, as donzelas adolescentes para que aprendam coisas de que nunca ouviram falar, para que a chama da luxúria as tome mais rapidamente".

Em suma, o teatro visto como corrupção total, capaz de minar o coração da santidade por excelência, segundo a visão católica: as donzelas puras e castas se transformam em uma chama de Eros e paixão incontrolável. Num crescente contínuo. E como se não bastasse, os trabalhadores vão aos espetáculos para apreender as perigosas mensagens subversivas.

Federico Borromeo, sobrinho de São Carlo Borromeo, quando chega ao poder como arcebispo de Milão por volta da mesma época declara que as heresias são criadas pelos atores. Portanto, se alguém quiser combater a Reforma Protestante deve combater os atores.

Ora, é bastante evidente que estamos diante de uma operação de Inteligência voltada para a desinformação do público. Historicamente, nunca aconteceu de cômicos profissionais explodirem os hábitos de uma cidade. É claro que o homem de religião identifica uma potencialidade: os atores, a partir do momento em que abrem um inédito mercado do espetáculo, podem fazer entrar em cena o que quise-

rem. Uma vez que obtêm sucesso e o mercado funciona, nada exclui a possibilidade de a ação deles ser conduzida em qualquer direção. Não se pode controlar a 'mercadoria' à qual os atores reduziram o teatro. É precisa, então, fazer pressão sobre as autoridades políticas e sobretudo sobre os próprios atores a fim de que saibam bem do que podem ser acusados. Exagero político de um lado, mas de outro a indicação da ambivalência da mercadoria, eventual contraditoriedade a que os atores reduziram, segundo essas opiniões, o teatro.

É necessário dizer que o risco talvez tenha existido: a operação de mudança do luxo da Corte a uma mercadoria aberta a todas as ambigüidades foi uma realização efetiva dos atores profissionais.

Do ponto de vista técnico, os artistas profissionais excluíram os dois elementos fundamentais que serviam à teatralidade da Corte, inúteis em meio às gentes das cidades: o texto bem elaborado, impossível diante das exigências de produção vasta, de jogos para os atores e dos interesses de um público que a cada noite queria ver algo novo em cena; e o uso da cenografia, outra grande pilastra da revolução cênica do Renascimento na Corte.

Os atores não podem atuar diante de um cenário em perspectiva pelo simples fato de que, para se manter a força ilusória da perspectiva um ator deve estar, pelo menos, a seis metros de distância do pano de fundo: caso se aproxime, as proporções despedaçam-se, digamos assim.

O teatro de Ludovico Ariosto, por mais genial que fosse, era um teatro em que não tinha peso a energia representativa dos atores. De fato, quem o encenava eram valorosos amadores. As técnicas de atuação que possuíam eram técnicas de oratória, relativas à dicção do texto, e não técnicas de movimento do corpo no espaço.

Os atores de Arte apostam, ao contrário, todas as suas cartas na energia do ator, posto no centro da manifestação. Na Comédia de Corte, o ator não é o protagonista do evento cênico. Os dois grandes protagonistas são o texto e a cenografia. Na assim chamada *Commedia dell'Arte* — por motivos óbvios, pelo tipo de público a que se dirige, que deve ser cultivado — o que deve constituir a linguagem do teatro é um conjunto de signos energéticos, claros, fortes, capazes de causar impacto sobre o imaginário dos espectadores com o máximo de força. Estamos falando aqui da invenção da profissão do ator. Da passagem do ator à posição de verdadeiro epicentro do sistema da cena.

Tratava-se, também, de modificar na mesma direção todos os signos aos quais o trabalho do ator dá forma. A memorização de um texto — através do complicadíssimo jogo que será chamado de Improvisação e que constitui o principal mérito desse Teatro profissional — será substituída por um tipo de prática da memória bem diferente.

Improvisar, é claro, não significa — como se acreditava na época romântica — criar uma personagem típica e uma fala 'do nada'. Para o ator, significa a construção de uma memória que, baseada também em textos escritos, será produzida no espetáculo. Levada à cena, posta em movimento, não é a memória da repetição de um discurso lógico mas sim aquela do risco da ligação entre muitos elementos separados. É mais ou menos como caminhar sobre a corda bamba, estar sempre à beira do perigo. E isto, o público percebe. Esta capacidade de jogar entre o virtuosismo e a dificuldade de dominar o desafio do virtuosismo cria um outro elemento de força — quando acontece — no espetáculo: a expectativa do espectador.

Outra mutação radical se opera na tipologia da imagem levada em cena. As personagens da Comédia do Século 16 não são como as atuais. Não são psicologicamente verossímeis, porém são personagens. Afastam-se da idéia canônica de personagem tal como nós modernos costumamos conceber. No Teatro dos atores profissionais da Itália, a personagem é substituída por um elemento que escandaliza homens de Igreja e homens de cultura: a máscara. É a recuperação de um elemento que não pertence à alta cultura, cuja sobrevivência é considerada indigna pela nova Civilização renascimental. Era algo que pertencia à Idade Média, com sentido oriundo dos rituais agrários ou urbanos, ligada a círculos culturais singulares, distintos daqueles por quem combateram os grandes teóricos do Renascimento.

Mas os atores sabiam que aquele símbolo — a máscara posta sobre o rosto — era um fragmento bem reconhecível de uma linguagem partilhada pelo público a quem deviam vender os seus produtos.

E sabem também que é um instrumento difícil de usar porque solicita um tipo de atuação completamente diferente. É um instrumento que impõe ao ator toda uma dinâmica sonora e gestual voltada para a unilateralidade, para o unidirecionamento da expressão e que exige a máxima intensidade corporal nos vetores em cuja direção a máscara se projeta.

Além disso, a máscara deixa muito dúbio o fato de que a personagem seja realmente um tipo social. O mercador de Ludovico

Ariosto é mercador e pronto. Mas o Pantaleão da *Commedia dell'Arte*, com a máscara no rosto, é apenas a caricatura de um mercador veneziano ou é algo mais? Talvez algo um pouco mais amplo, que vá além do discurso de sátira de um burguês ou de uma classe social qualquer?

Sob a pressão da necessidade de confeccionar mercadorias que possam ser bem vendidas muda-se todo o sistema lingüístico. A Arte conserva no seu sistema expressivo somente uma grande invenção do Renascimento culto: o organismo *Commedia*, a estrutura narrativa genialmente recuperada pelos dramaturgos e que funciona para todo tipo de público por ser uma estrutura de tensão.

Os espetáculos dos cômicos profissionais têm a mesma duração de uma comédia de Ariosto, em alguns casos até mais. Têm a mesma dignidade narrativa. Criam uma fábula com suas tramas e desdobramentos. Fazem Comédia: roubam-na diretamente da cultura alta porque ela lhes é útil.

A orientação mercantil introduz, contudo, outro elemento em jogo: a partir de 1570, segundo o testemunho dos próprios atores, é produzida mais uma novidade, não sem muita hesitação. O Teatro da Festa de Corte tinha mantido — talvez pela vontade de demonstrar nobreza e respeito intelectual às bem estudadas fontes — o que acreditava ser uma premissa dominante do teatro grego, o fato de somente os homens atuarem. Assim, tanto os papéis masculinos quanto os femininos de uma Comédia eram interpretados por homens e a mulher estava excluída da cena.

Diante do hábito, causou um escândalo sem limites o grande achado desses atores profissionais iniciado, ao que tudo indica, em 1570. Pela primeira vez, vêem-se, em cena, mulheres nos papéis femininos. O impacto da novidade foi devastador para a cultura contemporânea. E uma arma de sucesso a mais — aliás enorme — para a difusão do mercado da *Commedia dell'Arte*.

Creio que cada um de vocês possa imaginar o que significa passar de um tipo de representação obviamente muito estilizada a um espetáculo onde os dois sexos pelos quais se distingue a humanidade estão ali, realmente, fisicamente, presentes na cena. Exercia-se sobre o imaginário do público aquela fascinação que cada um dos sexos exerce sobre o público de sexo oposto.

O imaginário do Teatro e sua tradução cênica adquirem imediatamente uma carga explosiva. Não por acaso, as reações, principal-

mente da classe eclesiástica, dão origem a centenas e centenas de livros — entre o fim do Século 16 e as primeiras décadas do Século 17, quando Igreja tenta conter o fenômeno.

Os atores acabaram sendo acusados de ter transformado o Teatro em um ato de prostituição.

Na realidade, os 'polemistas' não estão completamente errados no sentido que as primeiras atrizes não poderiam ter sido recrutadas em lugares diferentes de onde o foram: entre aquelas que chamadas, na linguagem técnica do Século 16, as meretrizes honestas. Eram mulheres especialistas em algo mais do que fazer amor. Entregavam-se "agradavelmente", hábeis em uma série de técnicas artísticas como tocar um instrumento musical, cantar, improvisar raciocínios, discursos, sustentar diálogos com os seus visitantes em atmosfera de máxima elegância formal.

Essas mulheres, habilíssimas com a palavra, a dança, o canto, são o primeiro "reservatório" de atrizes. Isso não dura muito porque logo entram no ofício aquelas que podemos definir como "simples trabalhadoras domésticas", mulheres que escolhiam entre duas possibilidades em sua vida, ou ficar em casa, em um canto escuro, com uma agulha na mão e um pedaço de tecido, ou sair para a única oferta de trabalho autônomo — a do teatro de profissão. Assim o diz claramente, em 1650, o jesuíta Domenico Ottonelli: "Quereis que o recusem? Podem ficar ricas, podem ganhar muito dinheiro, são respeitadas, são às vezes cortejadas por muitos cortejadores, porque, em geral, os atores pegam sempre as belas moças para as suas companhias, podem até ficar famosas, célebres, podem sobretudo expressar-se de alguma maneira. E não é de se admirar se agora muitas mulheres decidem ser atrizes."

A entrada da mulher origina nesse mercado do espetáculo um fenômeno sobre o qual insistirão muitos polemistas contra o Teatro. E que, hoje, em termos de análise sociológica, é chamado "microsociedade dos atores". As companhias teatrais, com o ingresso da mulher, estabelecem quadros de comportamento relacional que se tornam objeto de mitificação por parte do público e da sociedade em que os atores transitam. Um mito sempre suspenso entre a admiração e o medo. O ator é visto como um ser especial, que vive sem respeitar as relações canônicas do casamento e família. O teatro cria, dizem tantos testemunhos, um mundo de homens e mulheres habituados a viver entre si de maneira um pouco escandalosa ("escandalosa demais", dirão os eclesiásticos).

Para defender-se, esse mundo se fechará dentro de si mesmo: para identificar-se, antes de mais nada, e para proteger-se de ataques que chegam ao ponto de criar leis que proibem os sacramentos cristãos aos atores e negam sua sepultura em terra consagrada, a menos que o culpado de tantos crimes renegue a sua profissão.

Este segundo aspecto do teatro renascimental — o profissional — como podem ver, é um pouco distante do que acontecia na Corte. Ele atua de modo a provocar talvez a crise definitiva daquele teatro inaugurado em 1508, ao menos é o que dizem alguns intelectuais italianos de altíssimo nível, como Giovan Battista Guarini, o inventor da Tragicomédia Pastoral em 1580. As próprias Cortes percebem que a festa mudou de lugar: tem gente demais se divertindo com aquele brinquedo com que outrora se divertiam só eles.

Guarini chega a dizer que "a comédia tornou-se algo abjeto desde que surgiram esses profissionais." E acrescenta: "Ninguém mais a suporta nem mesmo nas Cortes. (...) se não fossem os entreatos, nem mesmo um cão, em uma Corte, ainda escutaria uma Comédia à altura de 1580." Na realidade, a Comédia já havia morrido muito tempo antes, na Itália, por volta de 1540.

As Cortes italianas reagem ao novo fenômeno pela recusa, que é estendida aos novos atores de profissão e à já envelhecida comédia regular. As cortes estrangeiras, ao contrário — a francesa, a espanhola e a inglesa — comportam-se, assim como no caso da Tragédia, de modo completamente diferente: terão uma postura de abertura frente aos grandes profissionais que surgem e permitem assim a vitalidade de fenômenos de enorme alcance artístico como o Siglo de Oro da Espanha e o grande Teatro Elisabetano.

A Corte francesa, a partir de 1571, teve uma idéia genial. Percebeu que o teatro se transformava em mercadoria e que estava portanto sujeito a suas regras: quem tem mais dinheiro pode aumentar o preço da mercadoria, determinar as leis do mercado, deslocar sua lógica de algum modo. 1571 é a data da primeira turnê ao exterior da mais célebre companhia de atores italianos daquele tempo: uma companhia dirigida, vejam só, por uma grande diva, Isabella Andreini.

A companhia chamava-se dos *Comici Gelosi* (Cômicos Ciumentos). Dizer seu nome significava repetir um título típico das Academias intelectuais que usavam esses 'estranhos' títulos irônicos: *Accademia de Rozzi* (Toscos), *Accademia dei Gelosi*, *Accademia degli Accesi* (Acesos) e assim por diante.

Isabella Andreini, em uma carta, nos fala do modo com que sua companhia administrava as relações com a Corte francesa. Com muito orgulho, mais que compreensível, ela declara: "À Corte da França pedi um tanto de dinheiro, e a Corte da França me dá tudo aquilo que eu peço."

A mercadoria inventada pelos cômicos profissionais é, portanto, agora paga a um preço altíssimo. E não mais para tomar parte numa festa, mas para entrar na Corté como um produto exótico de alto valor.

Um produto talvez algo perturbador porque suas origens e sua vida não estão na Corte, mas nas cidades e regiões de um mundo mantido distante, ao menos politicamente, da própria Corte.

Através da versão oferecida pelos profissionais, a Corte procura conduzir a Comédia para dentro de sua própria lógica. E não o faz como os eclesiásticos, com trovões e histórias de cidades devastadas, mas sim com um instrumento mais apropriado em relação à expectativa dos atores: um monte de dinheiro. E com um acréscimo ao pagamento já superior ao valor de mercado: o prestígio social de serem acolhidos na Corte.

Adicionado o bônus da fama, aquele que se acreditava até então um artista artesão — verdadeiro depositário das técnicas de um Teatro profissional autêntico e responsável pelas suas formas — tornava-se agora algo mais: um ser divino, um objeto caro, um brinquedo muito precioso.

Tradução de Rachel Brumana,
do *Istituto Italiano di Cultura* de São Paulo
Revisão técnica de Valéria Rocco

DEBATE SOBRE TEATRO DO RENASCIMENTO ITALIANO

com Roberto Tessari e Beti Rabetti*

BETI RABETTI — Dentro dos estudos da História do Teatro, a ênfase dada pelo senhor à produção teatral está ligada à idéia de que o exercício teórico deve superar a visão da Arte como algo autônomo. É possível, hoje, quando não se enfatizam as práticas comparativas entre estilos ou a história dos gêneros, retornar à pesquisa das condições concretas, materiais, de produção da obra de Arte teatral? É possível empregar ainda, no campo da arte, o conceito de "modo de produção" ?

TESSARI — Bem, eu creio que seja necessário romper, se ainda existe, o esquema de divisão entre pesquisa histórica, científica, produção, teatro em ato. A lição das vanguardas mais rigorosas do Século 20 consistia em derrubar os falsos tapumes entre as artes para que se chegasse a desnudar a força técnica de cada uma das linguagens.

Também no nosso setor de teatro não é possível ser só pesquisador de teatro: mesmo se somos estudiosos, queremos ser autores. E o único modo de o sermos é trabalhar em função de algo que se esteja fazendo no presente, junto com homens de teatro que são melhores do que eu em fazer certas coisas e com os quais posso colaborar. Por isso, quando trabalho como o historiador de Teatro, tendo a privilegiar indubitavelmente as questões da produção.

A cultura italiana, até trinta anos atrás, era uma cultura de forte condicionamento idealista. A Universidade na Itália ainda está à sombra da hipoteca de leis feitas durante o Fascismo, inspiradas nos filósofos idealistas. Citemos Giovanni Gentile, o chefe do idealismo italiano, para quem os intelectuais são a coisa mais linda do mundo. A

* Beti Rabetti é historiadora do teatro, ensaísta, dramaturga e professora da Universidade do Rio de Janeiro. Fez seu mestrado na *Università degli Studi de Pisa*, Itália, com o professor Tessari e doutorou-se no Depto. de História da Universidade de São Paulo com a tese *Contribuição para o Estudo do "moderno" Teatro Brasileiro: a Presença Italiana.*

dança, segundo ele, não faz parte da Arte porque para dançar é preciso mexer os pés e quem mexe os pés não é um artista puro.

Essas eram as idéias de Gentile, mas também de Benedetto Croce. O teatro, enquanto encenação não pertence à Arte, mas à Economia e talvez até tenha razão na medida em que tudo pertence. Minha geração passou a juventude tentando lutar contra esse estado de coisas. A luta até que foi boa e algum resultado conseguimos. Isso talvez explique uma certa ênfase na procura da *práxis*.

BETI RABETTI — O que o senhor acha de certas tendências mitificadoras da prática da *Commedia dell'Arte*, que a consideram um símbolo de teatro popular, ignorando seu lado de espetáculo como mercadoria?

TESSARI — Sobre a *Commedia dell'Arte* existem, de fato, muitos equívocos. Devo dizer que me interessei bastante pelo aspecto talvez menos fascinante desse fenômeno. O fato concreto é que a *Commedia dell'Arte* aponta o triste destino do Teatro na era burguesa: ou encontra o dinheiro para existir ou é inútil pensar que possa existir. As Cortes atuais que pagam a arte gastam mais dinheiro com a televisão ou outros meios e o teatro já não lhes serve muito.

Pareceu-me, no fundo, uma grande descoberta a desses humildes personagens de 1545, de quem pouco sabemos senão que tiveram a coragem de dizer: "Nós precisamos viver e fazemos teatro para ganhar dinheiro". Desse humilde reconhecimento nasceu um sistema de expressão artística extremamente complexo.

Não me agrada muito o fato de que essa realidade, depois, tenha sido mistificada, não mitificada. Isto é, criaram-se imagens que não correspondem absolutamente a nada. Não foi seguida a lição de todos os grandes inovadores do Teatro moderno. Desde Jarry até Brecht todos estavam em busca de reencontrar na *Commedia dell'Arte* um conjunto lingüístico que não interessava repetir porque sabia-se muito bem que repetir algo que viveu e morreu é impossível e não há nenhum sentido em tentar.

Talvez a grandeza dos atores profissionais é que eles apontaram a realidade do fazer teatral. Construíram uma rigorosíssima máquina muito singela, sem pretensões de sentido. Talvez por isso foram depois capazes de fazer outras coisas com elas, valendo-se de uma capacidade de reunir elementos do que hoje chamamos Teatro

Popular. Mas eu diria popular no sentido de que pertencia a grupos e comportamentos sociais bem determinados.

Para nós são elementos fascinantes porque temos dificuldade em identificá-los. Não podemos dizer o ator "x" foi na esquina da cidadezinha "y" e encontrou uma manifestação que o impressionou, sobre a qual refletiu e da qual utilizou algo em sua máscara. Acho que seja isso o caráter popular, uma troca de experiências, além de qualquer mistificação sobre o conceito de povo.

O segredo que Meyerhold e tantos outros buscavam na *Commedia dell'Arte* foi descrito por um francês: "Se quiserem encontrar a equivalência moderna da *Commedia dell'Arte*, vejam uma cena cômica de Chaplin." Chaplin conseguiu descobrir o segredo. Ele não nos mostra coisas enfumaçadas, mas uma cidade dos Estados Unidos da América, figuras que se agitam nessa cidade. Sua linguagem é a do homem moderno, porém constrói uma máscara com uma força expressiva incrível. Assim, conquista um público, faz discursos artísticos que se aprofundam. É tudo. Para Copeau, falar da *Commedia dell'Arte* significava se referir a Chaplin.

BETI RABETI - Em que medida a cena da *Commedia dell'Arte* teria contribuído para a transição entre o mundo medieval e o mundo moderno, entre as experiências rurais dispersas e as formas de expressão das novas cidades européias?

TESSARI — Acho que se fizéssemos, por exemplo, a comparação entre a dramaturgia italiana do Século 16 (que morre no Século 17) e suas contemporâneas, sobretudo a espanhola e a elisabetana, nos depararíamos com o fato de que a grandeza teatral de Londres e Madrid vem da mistura de elementos novos e arcaicos sem tapa-olhos.

O que italianos censuram em Lope de Vega e que o leva a escrever *Arte Nuevo de Hacer Comedias*[1] é que ele junta coisas que não deveriam estar juntas: aproxima o trágico e o cômico; rompe a unidade de tempo e de espaço; faz a ação transitar por mil lugares diferentes se for preciso. Repreendem-no e ele responde: "Sim, sinto muito, mi-

[1] No texto versificado de *Arte Nuevo de Hacer Comedias en este Tiempo* (Arte Nova de Compor Comédias Neste Tempo), apresentado à Academia de Madrid em 1609, Lope de Vega defende a "monstruosa" liberdade da tragicomédia. (N.O.)

nha cara gente, sou ignorante. Isto é, vocês podem me considerar um ignorante. O problema é que respondo às expectativas do público, os espanhóis me pagam e eu lhes dou o que penso e quero."

Não é uma declaração somente mercantil, é uma declaração de higiene mental. Acontece lá o que na Itália não se consegue fazer: não precipitar sobre a vida cênica um modelo ideal, que declara o que não deve ser feito. Mas criar, ao invés disso, ligações. Enquanto na Itália desaparecem todas as formas de Teatro Medieval porque as castas intelectuais dirigentes decretam que tais elementos devem ser recusados, os teatros de Espanha e Inglaterra constróem-se sobre uma continuidade, sobre a máxima liberdade de conectar uma representação sacra a uma tragédia.

Os esquemas tradicionais perdem toda a validade. Os ingleses fazem comédias negras que atingem resultados dos mais profundos. Os espanhóis criam obras-primas em figuras como a de Don Juan. Dão um salto que os italianos não conseguiram justamente porque evitaram cometer erros. O teatro de Shakespeare, ao contrário, era um sem medo de trabalhar com coisas que a cultura julga como lixo. Ele sabe que não são lixo mas coisas vividas pelo público tem diante de si. Não segue formas regulares porque não pensa nos termos de um projeto ideal — o que nunca dá certo — mas pensa em fazer uma máquina capaz de funcionar em todas as suas partes com extrema precisão.

Portanto, os modelos idealistas nessas situações concretas não funcionam, absolutamente nunca.

Os futuristas italianos fizeram poucas coisas boas para o Teatro, mas uma delas foi o manifesto *Teatro de Variedades*, de Marinetti. Ali existe a paixão por gêneros considerados menores, como o Cabaré e as formas do Teatro Musical. Parte-se da atenção ao que era antes desprezado. Quase todas as vanguardas do Século 20 estiveram muito atentas a romper essas barreiras e percorrer lugares onde o olhar não estava sendo lançado.

PÚBLICO —Considerando que a sociedade moderna passa por transformações comportamentais tão rápidas e drásticas, qual é o caminho que o Teatro deve seguir a fim de transmitir uma mensagem importante à atual geração?

TESSARI— Temo que essa seja uma típica questão, como se diz, "de um milhão de dólares". É linda. Talvez seja a questão que todos nós

deveríamos fazer, nós que de alguma maneira estamos do lado de dentro da vida do Teatro. Mas, infelizmente, não posso lhe responder. Duvido mesmo que se possa encontrar respostas a perguntas tão, justamente, diretas e grandes. Acho que se trata de proceder sempre a pequenos passos, erros, sem nunca, porém, parar.

Podemos, é claro, nos preocupar. Pensar no que está ao nosso redor, no modo de viver que está aí, levar em conta as redes de comunicação fantasmagórica, pelas quais as relações entre os indivíduos deixam de ser físicas. Num ambiente assim temos que levar em conta que o teatro é um peixe que não respira em qualquer água. Ou talvez devamos considerar que o Teatro, em sua pequenez, pode ser um bom antídoto a uma civilização em que indivíduos viram fantasmas, sem relações de ato.

O homem muda a cada momento e a nós só resta mudar com o homem; mas sempre podemos contribuir para que caminhemos em alguma direção.

PÚBLICO — Gostaria de saber se o teatro da *Commedia dell'Arte* perturbava politicamente a Corte e de que modo o fazia.

TESSARI — Esta é, infelizmente, outra mitologia criada sobre a *Commedia dell'Arte* e alimentada, talvez por motivos justos, por atores bem vivos como um certo prêmio Nobel chamado Dario Fo. O que se costuma contar é que os atores (principalmente os de rua), numa fase os bufões da Idade Média e mais tarde os cômicos *dell'Arte* eram muito melhores que Bertolt Brecht. Isto é, iam diante de seu público, atacavam as autoridades políticas, mostravam com seus espetáculos quais eram os defeitos de uma sociedade e depois se opunham à ira dos poderosos.

Fascinado por essa visão, sempre procurei saber se era verdadeira, se existia algum testemunho. Mas devo dizer que não encontrei muitos. Existem episódios esporádicos, de expoentes individuais que se arriscaram muito no plano das idéias e que provavelmente tentavam transmiti-las com seu teatro. Um dos maiores atores italianos do final do Século 16 chamava-se Flaminio Scala. Se vocês forem ler o que ele escreveu, parecerá que estão lendo Galileu Galilei. Ele tem um pensamento subversivo, mas um pensamento subversivo em 1605. Jamais diz que a culpa do mal social está ligada ao Papa ou a algum Senhor da França ou Espanha. O que ele afirma é que não podemos dar ouvidos a quem diz que os acontecimentos são assim e pronto. O

grande artista será aquele capaz de pôr as coisas em prática, basear-se na experiência. Isto é um princípio de atuação, mas também filosófico. E Flaminio Scala não era muito amado por seu modo de pensar.

Devo dizer, ainda, que é certamente falsa a idéia de que na *Commedia dell'Arte* havia, como dizem certos livros, uma personagem fixa do soldado ridicularizado como espanhol. Isso significaria que os atores italianos do Século 16 eram tão corajosos a ponto de serem os únicos a declarar que os opressores eram os espanhóis e que era necessário zombar deles. Talvez isso tenha acontecido uma única vez. Se vocês procurarem nos documentos, não existe um único testemunho na *Commedia dell'Arte* no qual o soldado tenha a figura de um espanhol. Em geral, ele fala em dialeto romanesco ou então calabrês. Os italianos zombavam de si mesmos, mas não ousavam atacar os espanhóis porque, se o tivessem feito, talvez não durassem muito.

Os episódios com aspecto político foram raríssimos talvez porque, ao fim das contas, os atores precisavam trabalhar. O mercado livre também precisa que as autoridades consintam com o giro das mercadorias. Um autor como Nicoló Barbieri, figura importante da *Commedia dell'Arte* afirmou certa vez: "Eu nunca, do meu Teatro, direi nada contra o Estado, as instituições, as pessoas concretas. Não usarei o meu teatro como instrumento de crítica direta à sociedade."

Isso faz com que tenhamos de ter uma visão, infelizmente, menos bela do que a visão dominante na cultura romântica quando se acreditava que os atores italianos foram grandes rebeldes.

PÚBLICO — Existiu, dentro da *Commedia dell'Arte*, alguma tentativa bem sucedida de criar uma máscara eclesiástica?

TESSARI — Ótima pergunta. Infelizmente, não existiu. Diante das tantas campanhas eclesiásticas contra os atores do Século 17 compreende-se que era um pouco difícil aos atores ter essa liberdade. Na minha opinião, desejariam muito poder fazê-lo.

BETI RABETTI — Quais são os elementos que realmente contam quando pensamos na expansão de grande duração histórica — e em todo o mundo europeu — da *Commedia dell'Arte*?

TESSARI — Parece que os fatores de difusão no exterior estão ligados ao alto nível da técnica teatral. Na Corte da França, como antes

na Corte da Baviera, ouve-se circular por toda parte a fama da capacidade técnica desses atores. Não é, portanto, somente um fato de exotismo. No imaginário culto europeu difunde-se um grande 'ouvi dizer' sobre a habilidade dos atores no improviso.

Além disso, o tipo de solução lingüística adotada pelos cômicos italianos — que não falam uma língua, mas põem, juntos muitos dialetos da Itália, organizando-os em uma tessitura polilingüística — funcionava como outro elemento de atração para um público estrangeiro graças ao seu colorido sonoro, a uma sonoridade de base articulada em diferentes feixes de cor.

Provavelmente a *Commedia dell'Arte* durou tanto porque possuía todos os defeitos e todas as qualidades dos italianos. Valia também esse seu aspecto de brinquedo um pouco maluco e não muito incisivo sobre a realidade.

E depois, é também verdade que a *Commedia dell'Arte* é uma arte da estrada. Nós devemos sempre vê-la como arte da emigração de atores e de companhias.

Finalmente, muito de sua força de continuidade se deve à capacidade de cada um dos atores e companhia de estabelecer alguma relação construtiva com pelo menos uma parte da cultura teatral dos lugares por onde passavam.

Florescem fábulas sobre o fato de que Molière tenha sido discípulo de Tiberio Fiorile. Certamente não foi um discípulo mas, sem dúvida, esses dois grandes homens de teatro tiveram a possibilidade, no mínimo, de se espiar um ao outro, além de se falar. Tiveram a possibilidade de comparar a bagagem de duas grandes culturas do Teatro. E então nascem inter-relações, modificações nos discursos artísticos, nascem enriquecimentos.

PÚBLICO — A música e a dança desempenhavam um papel importante nas representações de *Commedia dell'Arte*?

TESSARI — Tem uma função essencial, como nas obras de Shakespeare: a canção, as músicas, danças individuais, danças em coro. Uma série de intervenções musicais e coreográficas todas elas estão inseridas na ação. Não existem separadamente. Essa inclusão dependeu, antes de mais nada, da adesão dos atores aos hábitos das festas não aristocráticas, das festas populares.

Eles não imitavam os espetáculos do teatro de Corte, com suas alternâncias, mas criavam uma estrutura em que a palavra transcorria junto com a música e a dança em um fluxo contínuo. Alguns atores, de fato, ficam famosíssimos entre outras coisas pelo instrumento que tocam. É bem diferente do teatro "tipo Século 19" no qual a música não toca enquanto se discute, mas sempre um pouco antes ou um pouco depois e não se começa a dançar enquanto se realiza a ação. A *Commedia dell'Arte* é uma linguagem na qual entram em jogo diversas especiarias, entre as quais muita dança e até mesmo o strip-tease, instrumento muito utilizado por parte das mulheres.

PÚBLICO — A *Commedia dell'Arte* simboliza uma divisão entre a Arte e a Religião ocorrida no Renascimento?

TESSARI — A separação da religião estava deflagrada: o quadro que compreende o Renascimento — e portanto também o teatro culto — é de restauração de muitos valores do paganismo. É uma combinação muito complexa. Pode-se dizer tudo da civilização renascimental italiana exceto que o seu sonho fosse o de uma civilização católica. Ao contrário, seu sonho era recuperar (em alguns casos de modo declarado) uma civilização monoteísta não baseada na mensagem evangélica. Também Maquiavel entre outros grandes autores de comédias do Renascimento não estão de acordo com os ditames do Cristianismo.

A *Commedia dell'Arte* constitui uma ruptura forte porque nela a Igreja vê um atentado a alguns de seus princípios básicos. E o que talvez mais incomodasse fosse a presença da mulher em cena. Entretanto, as posições da Igreja a esse respeito são muito "católico-italianas": de um lado, proibe-se, de outro se concede. Uma bordoada na cabeça seguida de uma colherzinha de açúcar. É uma forma estranha de religião, a do Catolicismo de Roma, muito astuta. Quando, por exemplo, surge o movimento Jesuíta aparecem alguns comportamentos muito mais compreensivos.

Fundamentalmente é o momento em que o teatro começa a se tornar mercadoria e instrumento. Explode em definitivo qualquer idéia de que exista um só tipo de teatro, que só possa existir uma forma de teatralidade. Proliferam inúmeras soluções de acordo com as circunstâncias históricas.

Então, a ruptura marcada pela *Commedia dell'Arte* indica também a dispersão do teatro em setores. Mesmo os que exprimem for-

mas religiosas se encaminham para um campo leigo de certo tipo, ligado a culturas nacionais de certo tipo. Também o comportamento da Igreja deve ser lido sob esta ótica, a da concorrência. Não lhe cai bem se transformar em forma de mercadoria como propõem os cômicos *dell'Arte*, mas em um colégio jesuíta um aluno deve percorrer um itinerário formativo que passa por técnicas de representação. Um homem, mesmo pertencendo à Igreja, não é completo se não é capaz de ser um bom ator. É um reconhecimento sutil.

Um pouco depois do nascimento do fenômeno de mercantilização do teatro, em toda a Europa afirma-se, em particular na Itália e na Alemanha, o grande teatro jesuíta. Foi um trabalho que deu origem a uma grande realidade teatral, sobretudo na Alemanha.

PÚBLICO — A minha pergunta é sobre a personagem *Pantalone*. Ele tem sempre as mesmas características, apresenta-se sempre como o avarento, como alguém ligado ao dinheiro, ou pode afastar-se dessa imagem? Eu lhe pergunto porque vi um espetáculo encenado em São Paulo onde a figura do *Pantalone* a cada momento assumia características diversas.

TESSARI — Eu tenho sérias dúvidas sobre o fato de que — diante de tentativas atuais de se recriar em espetáculo as formas da *Commedia dell'Arte* — possamos dizer "isso é certo, isso é errado". Sem dúvida nós perdemos um dado fundamental que é o modo de atuação. Dizer que um espetáculo moderno repete as técnicas tradicionais da *Commedia dell'Arte* é uma bela declaração, mas não sei como se possa sustentá-la.

Em segundo lugar, dizer que as figuras correspondem a um esquema extremamente preciso, isto é, que um Pantaleão é sempre avarento ou tem momentos em que muda seu comportamento — essa idéia de esquematização — me parece coisa típica de certas formas de pseudo-imitação moderna da *Commedia dell'Arte*.

Não existe a possibilidade de se criar hoje um Teatro que repita o que faziam aqueles atores (admitindo-se que essa tentativa tivesse sentido — porque me pergunto qual o sentido de repetir o que os atores de quatrocentos anos atrás fizeram em contextos tão específicos). Diante da velha *Commedia dell'Arte* não existem questões de certo ou errado, não existe o jeito exato. Fazendo teatro verificamos a impossibilidade de se aplicar esquemas fixos.

As personagens da *Commedia dell'Arte* eram máscaras, mas não clichês feitos por máquinas. Eram figuras que viviam graças ao modo pelo qual os atores viviam uma tradição. Certamente aprendiam de outros atores alguns padrões mas só podiam trazê-los à vida pessoalmente. O jogo da criação teatral é complexo. Não fala a verdade quem diz que existe um modo correto de se fazer o Pantaleão, o *Pulcinella* ou o Arlequim.

O TEATRO NA ILUSTRAÇÃO FRANCESA

Franklin de Mattos*

Um dos traços culturais mais notáveis da França da Ilustração — e também da Inglaterra e da Alemanha do Século 18 — é a paixão pelo teatro. É uma arte que está em toda a parte. Todas as classes sociais praticam alguma forma cênica: dos tablados de feira, que são a expressão mais genuína do teatro popular na cidade de Paris até o teatro aristocrático, feito pelos comediantes do Rei na famosa Comédie Française. Apresentações também acontecem nas cenas privadas mantidas por grandes aristocratas ou burgueses em suas residências. O teatro oferece e discute modelos novos, e por isso, se torna um instrumento poderoso de intervenção social.

Num processo análogo, a Filosofia do Século 18 vive um momento histórico importante, em que a atividade do filósofo se mede pelo seu poder de intervenção na sociedade. A Filosofia ainda não tinha se tornado uma disciplina especializada e, tal como na Grécia Antiga, ela se interessava vivamente pelos destinos da cidade. Tinha a pretensão de interferir na felicidade dos homens. Para tanto, ela não se exprimia apenas na forma do tratado rigoroso e sistemático, mas diversificava muito a sua maneira de se exprimir recorrendo ao diálogo, ao ensaio, à carta, ao conto, ao romance e, obviamente, ao teatro.

Considerando a meta comum da intervenção social, não é de se espantar que os maiores estudiosos do tempo tivessem se dedicado a pensar, discutir e escrever teatro. Os exemplos mais notáveis dessa aliança entre filosofia e palco são Voltaire, Diderot e Jean-Jacques Rosseau, três personagens dessa conferência.

* Franklin de Mattos é professor de Estética no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, tradutor do *Discurso sobre a Poesia Dramática*, de Diderot (São Paulo, Brasiliense: 1996) e autor de *O Filósofo e o Comediante: Ensaios sobre Literatura e Filosofia na Ilustração* (Belo Horizonte, UFMG: 2001). Esta conferência foi apresentada no dia 16 de outubro de 2001.

Voltaire, Dramaturgo das Convenções

Durante aproximadamente seis décadas de sua vida, o filósfofo Voltaire (1694-1778) dominou a cena cultural francesa. E isso não se deveu à influência de seus hoje célebres contos filosóficos como o Cândido, mas a suas atividades de historiador e de dramaturgo. De fato, Voltaire chegou a ser visto como o maior escritor teatral do tempo, o que, de certo modo, correspondia à realização do seu sonho pessoal de tornar-se um Racine do Século 18.

Mesmo que não tenha alcançado a qualidade de seu antecessor, Voltaire se impôs como o grande poeta trágico da Europa entre 1718 e 1778, desde a estréia de seu Édipo até a encenação de sua última peça, Irene. Foi um homem de teatro completo, conforme mostram seus prefácios e correspondência. Conhecia profundamente o ofício e, além disso, manteve teatros particulares nos castelos onde vivia. Ali ele representava suas tragédias e com muita frequência reservava para si um papel de ator.

Um dos melhores caminhos para se compreender Voltaire como dramaturgo é evocar sua concepção de história, enunciada em textos como Século de Luís XIV. Voltaire entendia que o grande quadro da história da humanidade se desenhá por meio de uma sucessão de luzes e sombras, que dá testemunho de uma luta encarniçada entre a evidência da Verdade, de um lado, e as figuras do erro, de outro. A emergência do Espírito humano ao longo da história é lenta, vagarosa, mas as forças que a ela resistem - o preconceito e as tradições — não podem derrotá-la. Ao contrário do que se difundiu depois, esse confronto entre a Razão e a Desrazão não obedece, na concepção voltairiana, a um movimento progressivo e linear. Ele comporta momentos de intensa luminosidade, que se exaurem rapidamente, e momentos de profunda regressão, em que reina a mais profunda barbárie. Entretanto, a cada período de reaparecimento da Civilização, a vida se beneficia das Luzes acumuladas. A França tal como vista no livro Século de Luís XIV seria esse momento da história em que o Espírito humano mais se aproximava da perfeição. Ao se valer do acúmulo das Luzes anteriores — Voltaire tinha em mente os séculos de Péricles, de Augusto e dos Médicis, três momentos decisivos da história da Humanidade — o reinado de Luís XIV se apresentava como o quarto grande período civilizatório ao instaurar na França uma administração moderna

fundada, segundo ele, no desenvolvimento das Ciências, das Artes, das Belas Letras e da polidez.

Essa concepção teve o mérito de provocar uma renovação profunda na historiografia do tempo. Deixava de explicar a história da humanidade pela Providência divina e adotava a idéia da história como processo de uma vagarosa emergência da Natureza humana. É curioso, portanto, que a ousadia anti-tradicionalista do pensador historiográfico acabasse redundando num certo conformismo do gosto.

Não é difícil perceber que os grandes modelos estéticos de Voltaire pertencem ao século anterior e dentre eles deve ser listado a *Arte Poética* de Boileau, publicada em 1674. Em matéria de Comédia, Voltaire admirava Molière, esse "grande legislador da conveniências do mundo". E em matéria de Tragédia, o Espírito humano não teria produzido nada melhor do que a obra de Racine, imbatível e absoluto tanto pela graça das palavras quanto pela inteligência das paixões.

Contrariamente a Diderot ou a Rousseau, filósofos vinte anos mais novos e que anteciparam a sensibilidade Romântica, Voltaire se converteu, já pela metade do Século 18, numa espécie de guardião da Poética tradicional e do Teatro Clássico franceses, aceitando sem maiores reservas a rigidez das regras concernentes à essência de cada gênero. Nada exprime com tanta clareza o que ele pensava da Tragédia quanto a seguinte anedota: diz-se que em meados da década de 1750, quando Voltaire morava no castelo de Ferney e já era considerado o grande patriarca da Ilustração, recebeu um dia a visita de um sujeito que se empenhava em fazer a defesa de Shakespeare, autor que para Voltaire não era digno de ser considerado modelar. O visitante argumentava que de fato Shakespeare extraía alguns de seus tipos do populacho, mas nem por isso suas personagens pertenceriam menos à Natureza, sendo, ao contrário, expressões dela. Voltaire, nesse ponto, interrompe seu interlocutor e diz: "Com a sua permissão meu senhor, o meu traseiro também faz parte da Natureza e, no entanto, eu costumo usar calças".

Essa tirada dá uma imagem de seu ideal artístico: a Arte não deve tudo mostrar, e sim ser uma imitação da Bela Natureza, o que implica embelezamento, idealização ou universalização. A Tragédia, nesse sentido, é para ele um gênero aristocrático por excelência, não se dando bem com ações mundanas, conforme já ensinava a Poética do Aristóteles ao pedir a imitação de ações elevadas. Parecia-lhe evidente que os argumentos trágicos devem ser compostos com os

grandes infortúnios sofridos por gente de alta condição — como príncipes ou reis. E que seu meio natural de expressão é o verso alexandrino, de doze sílabas. A prosificação do texto dramático é algo que será postulado mais tarde, pelos reformadores do teatro do Século 18, tais como Diderot.

Voltaire nunca contestou a força e a fecundidade do gênio de Shakespeare, mas se penitenciava por ter sido o primeiro a chamar a atenção dos franceses para o dramaturgo inglês quando escreveu sobre ele numa de suas célebres Cartas Inglesas, produzidas nos anos de exílio na Inglaterra. Embora reconhecesse a força e a fecundidade do gênio de Shakespeare, ele denunciava a falta de gosto e o desconhecimento das regras clássicas por parte do elisabetano. Voltaire não perdoava o desrespeito às chamadas "conveniências", preceitos que exigiam, por exemplo, que se poupasse o espectador das cenas de violência. As imagens sanguinolentas deveriam ocorrer fora da vista do público e serem a ele apenas comunicadas. Voltaire não admitia o desrespeito shakespeariano à delicadeza ou às regras das unidades de tempo e de lugar. Menos ainda seu desprezo pela chamada "unidade de tom", que engendrava, aos olhos de Voltaire, um estilo impuro, ora figurado, ora simples e brutal, espécie de monstruosa aliança entre a farsa e a tragédia. Daí seu lamento diante da adoração que a geração filosófica seguinte nutria por Shakespeare.

É bem verdade, porém, que o dramaturgo Voltaire em várias ocasiões superou as fórmulas neoclássicas. Participou, por exemplo, de uma vitoriosa campanha pela supressão das banquetas — assentos de espectadores de alta condição postos dentro da cena - que atravancavam o palco da *Comédie Française* até por volta de 1758. Sua campanha só terminou quando um mecenas resolveu pagar àqueles que ocupavam essas banquetas pelo direito de suprimi-las. Libertando a cena de obstáculos desse tipo, ele pôde explorar maiores recursos cênicos. Numa de suas tragédias, por exemplo, ele fez aparecer um fantasma, como em *Hamlet*. Noutra, ele mandou dar no palco um tiro de canhão, princípio contrário à uma estética tão pouco naturalista. Certa vez fez subir à cena um braseiro de verdade, o que provocou um incêndio em um de seus teatros privados.

Tais inovações, contudo, são tímidas na medida em que Voltaire no máximo renova o conteúdo da Tragédia. Seu modelo raciniano é adaptado para acolher inquietações de um filósofo ilustrado. Como

conseqüência, ele por vezes transforma o palco numa tribuna e faz de suas personagens porta-vozes da Ilustração. Ao fim da primeira metade do Século 18, a dimensão conservadora do seu gosto começa a se tornar evidente, inclusive para muitos de seus admiradores, que o consideram excessivamente passadista.

Um comentário feito em 1757 por Melchior Grimm[1], pensador alemão radicado em Paris, sobre a primeira experiência teatral de Diderot — a peça *O Filho Natural* — deixa claro que os padrões se transformavam. Grimmm escrevia para os seletos leitores de sua revista Correpondência Literária mais ou menos o seguinte: "Vocês vão ver quantas novas trilhas o senhor Diderot abre para o Gênio, e vão concluir o quanto o senhor Voltaire está errado em repetir — como o faz em vários trechos de sua *História Universal* — que os homens de gênio do século precedente nos anteciparam em tudo. E que não nos resta mais do que a estéril glória de imitá-los". A geração de filósofos que o próprio Voltaire ajudou a formar era aquela que o desautorizava em termos de Arte.

Diderot, Pensador de um Novo Gênero

A exemplo de Voltaire, Diderot também quis pôr o teatro a serviço da Ilustração. Assim como a tarefa da Filosofia era exorcizar a superstição e os preconceitos, também o teatro deveria esclarecer os homens. Sua missão mais importante: ensinar a amar a virtude e odiar o vício.

O papel moralizador que Diderot atribuía ao teatro - ensinar o espectador a distinguir entre o bem e o mal para aperfeiçoá-lo como homem — exigia que o teatro moderno transtornasse a sensibilidade de quem assiste ao espetáculo. Para Diderot, o espectador não vai ao teatro em busca de palavras mas de impressões. E para abalar sua sensibilidade, o teatro tem que provocar nele uma ilusão duradoura. O poder modificador do teatro depende de sua capacidade de ilusão de realidade.

[1] Friedrich Melchior, Barão Von Grimm (1723-1807) era responsável pela *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, revista manuscrita destinada a príncipes e aristocratas estrangeiros que desejavam se manter informados sobre a vida cultural parisiense.

Ora, a contestação de Diderot em relação ao teatro francês de sua época reprovava justamente a incapacidade da Tragédia e da Comédia clássicas de causarem maiores transtornos sensíveis. Segundo Diderot, o teatro estava sobrecarregado de regras arbitrárias, de generalizações indevidas de procedimentos particulares que deram certo no passado, numa ou noutra obra, e que, nem por isso, deveriam se consagrar a ponto de serem seguidos servilmente pelos dramaturgos.

Diderot se pergunta como o teatro pode abalar o espectador — do mesmo modo que o Teatro Grego fazia com o seu público — diante da imposição feita pelo decoro dominante de relegar aos bastidores as cenas de maior violência. Os gregos não hesitavam em expor no palco os olhos vazados de Édipo, mas, se um dramaturgo moderno ousasse tanto, dizia Diderot, seria logo condenado pelo público. Como o teatro pode provocar uma autêntica ilusão se os dramaturgos concentram sua preocupação nas tiradas declamatórias das personagens? Como a desordem da paixão pode ser expressa pela ordem dos alexandrinos? O objeto do teatro, no argumento de Diderot, deve ser a Natureza humana, tal como a própria natureza a fez - e não como as convenções sociais a tornaram.

Para Diderot, a Tragédia clássica não exprime a Natureza em sua nudez porque a esconde sob a pompa do manto real, enquanto na Comédia ela se disfarça na roupagem diversificada do ridículo. Nesse sentido, o grande adversário da reforma teatral de Diderot é o mestre Voltaire. Torna-se urgente repensar a teoria clássica dos gêneros, as convenções arbitrárias para, enfim, inventar um gênero intermediário. Diderot propõe um novo gênero que deve se localizar a igual distância entre a Tragédia e a Comédia clássicas, capaz de imitar aquilo que ele chamava de as ações mais comuns da vida. Esse gênero intermediário divide-se, nos termos dele, em dois sub-gêneros: de um lado, a comédia séria, cujo objetivo é pintar os deveres do homem; de outro, a tragédia doméstica, cuja finalidade é mostrar as desgraças privadas de personagens que não necessariamente ocupam uma alta posição social. São possibilidades daquilo que a história do teatro consagrou sob o nome de 'drama' ou de 'drama burguês'.

Como modelos de comédia séria, Diderot nos deixou *O Filho Natural* (1757) e *O Pai de Família* (1758), peças não mais destinadas a suscitar o riso e sim concebidas para levar o espectador ao enternecimento das lágrimas por intermédio da virtude recompensa-

da. O riso era um efeito visado pela comédia clássica. Já o enternecimento da comédia séria deveria decorrer de exemplos de virtude que obviamente nada tem a ver com os valores públicos da antigüidade. Os heróis da nova forma deveriam ser o juiz, o advogado, o comerciante, o homem de letras, o pai de família etc. Não é preciso muito esforço para saber que se trata do burguês comum que o Século 18 lança ao centro da intriga dramática, abrindo um novo capítulo na historia do teatro. Até então, as figuras da burguesia protagonizavam apenas comédias jocosas como *O Burguês Fidalgo* de Molière. A partir daí irão assumir o centro das dinâmicas dramatúrgicas patéticas. Conforme disse Peter Szondi[2], Diderot considerava que o lugar ideal para o culto da virtude era o espaço da família burguesa, reduzida a seu núcleo menor, patriarcal. A virtude se tornava, assim, um problema doméstico, pessoal, a ser tratado nos interiores - e isso acontece porque o espaço público da Corte era considerado (tal como afirma Diderot em seu artigo na *Enciclopédia*) como um lugar hostil para a prática da virtude. Na Corte, as virtudes eram fantasmagorias dominadas pela realidade do vício. O efeito artístico do novo gênero, que dependia da produção de uma ilusão duradoura sobre o espectador, precisaria encontrar soluções cênicas diversas das velhas convenções. Expressões faciais, gestos, gritos inarticulados eram bem vindos para expressar as paixões inalcançáveis pelo discurso ordenado e pela atitude declamatória. Era preciso prosificar o texto dramático e enfatizar as cenas mudas, aquilo que Diderot chamava de "quadros". Tornava-se necessário cuidar melhor dos cenários, dos figurinos e, principalmente, da pantomima, da linguagem gestual do ator.

A reflexão sobre o teatro de Diderot pode ser resumida em três aspectos:

1. Resgatar a simplicidade da Natureza, recusando as convenções do teatro clássico;
2. Reestabelecer a dimensão propriamente cênica e representativa da cena, fortalecendo o aspecto espetacular do teatro.
3. Trazer a ação teatral da Corte para o cotidiano doméstico.

[2] Os ensaios de Peter Szondi sobre Diderot serão publicados no Brasil no volume *Teoria do Drama Burguês*, da editora Cosaq & Naify. (N.O.)

Por razões estratégicas Voltaire e Diderot jamais resolveram em público suas diferenças a respeito do teatro. Tinham gostos completamente distintos mas preservaram-se de qualquer contenda. A mesma atitude não teve um outro filósofo, que fez erguer sua voz discordante não para pôr em dúvida este ou aquele ponto, mas para contestar o próprio coração da concepção teatral da Ilustração. Essa voz discordante — que foi de Jean-Jacques Rousseau — negou a pretensão que os filósofos ilustrados tinham de dar ao Teatro uma missão educativa, uma missão civilizatória.

Rousseau como Contestador do Teatro

No mesmo ano em que Diderot iniciou sua campanha pela renovação da cena francesa, com a peça *O Filho Natural* (1757), o matemático D'Alembert, co-diretor da Enciclopédia, publicou no sétimo volume da obra um verbete intitulado "Genebra", em que descrevia as instituições políticas, a religião e geografia da cidade. D'Alembert aproveita o artigo para, em nome do progresso, exortar os magistrados e os pastores genebrinos a revogarem uma lei vigente desde o Século 16, legada pela Constituição da cidade, originalmente redigida por Calvino, que proibia a instalação de qualquer casa de teatro em Genebra.

Jean-Jacques Rosseau, cidadão de Genebra, julgou que por trás dessa inocente proposta de D'Alembert se escondia o mestre Voltaire, que há algum tempo burlava a proibição geral encenando peças para a diversão de seus convidados em seu castelo, situado nas imediações de Genebra. E, na sombra de Voltaire, Rousseau identificava o vulto do teatro aristocrático francês.

Certamente inquieto com a perspectiva de que a entrada do teatro aristocrático francês disseminaria em Genebra os valores da monarquia francesa, Rousseau reagiu, no ano seguinte, com um célebre e inquietante libelo contra o teatro: a *Carta a D'Alembert sobre os Espetáculos.*

Muitos anos antes, Rousseau já havia atacado o pressuposto mais caro da mitologia da Luzes. No famoso *Discurso Sobre as Ciências a as Artes* (1749) ele negava que o progresso das ciências e das artes levasse, necessariamente, ao aperfeiçoamento moral do homem. Atacava o mito de que as Luzes da Razão libertariam o homem, fazendo com que a humanidade passasse, como disse mais

tarde Kant, da minoridade para a maioridade. Para Rousseau, o aperfeiçoamento moral e o progresso do conhecimento não estavam necessariamente ligados. Na *Carta a D'Alembert* ele retoma o argumento num caso particular e tenta provar que a pretensão de atribuir um poder pedagógico ao espetáculo teatral é igualmente ilusória.

O que nos importa reter da Carta é a habilidade com que Rousseau desmonta a evidência do Iluminismo de que os espetáculos teatrais são bons por definição. A tese clássica de que o teatro é um lugar em que os homens aprendem se divertindo contém, para Rousseau, uma operação abusiva sobre os conceitos de Natureza Humana e de Espetáculo. É bem verdade, diz ele, que o homem é uno do ponto de vista natural, mas a história de cada povo o torna múltiplo, o que amplifica as modalidades de espetáculos. Contra o universalismo e o racionalismo da Luzes, Rousseau desloca a questão para o terreno múltiplo da história para dizer que não existe o espetáculo em geral, nem que todos são bons em si mesmos. Uma encenação teatral só é boa ou má em função dos efeitos que ela tem sobre o povo para o qual é feita. Se cada povo possui uma paixão dominante que o destingue de todos os demais, então cada povo precisa de um espetáculo específico que satisfaça essa paixão. Caso não o consiga, o espetáculo vai provocar desprazer no público e não criará raízes junto a ele. Isso significa, ainda, que as espécies de espetáculos não são determinadas pela sua utilidade, como pensavam os filósofos Ilustrados, mas pelo prazer que eles proporcionam.

Na visão de Rousseau, portanto, os espetáculos teatrais não modificam os costumes dos homens, mas apenas acentuam as paixões já existentes. Quando pretendem agradar ao espectador, o teatro tem que abdicar do objetivo pedagógico de mudar seu comportamento. No caso contrário, quando tentaa contrariar as paixões dominantes para corrigir os costumes, o teatro aborrece o público e renuncia à missão de diverti-lo, pondo em risco a sua própria sobrevivência artística. A *Carta a D'Alembert* descreve a cena teatral como um quadro de paixões cujo o original está no coração dos homens. E se o teatro quiser continuar existindo, ele só pode tornar detestáveis as paixões que o público já detesta de antemão.

O efeito geral do espetáculo teatral visa, assim, para Rousseau, a reforçar as inclinações naturais do público e dar uma nova energia às paixões do caráter nacional. Mas várias interrogações surgem a

partir daí. Será que as boas paixões do público virtuoso quando irritadas em demasia pelo teatro não acabam degenerando em vícios? Será que o aparato ilusionista do teatro moderno não provocaria no espectador um perigoso efeito de substituição, ou seja, o fato de render homenagem imaginária à virtude não faz com que o espectador se sinta desobrigado de praticar o bem fora do teatro? Será que o teatro não gera o terrível efeito de transformar a virtude num assunto que — sob a forma representada pelos comediantes de palco - se desconecta da nossa realidade cotidiana?

É a partir de indagações como essas que Rousseau escolhe terminar a *Carta a D'Alembert* com o elogio vigoroso das festas cívicas tradicionais em Genebra. Ao contrário do aparato ilusionista do espetáculo, fundado numa separação radical entre o palco e a platéia, a festa cívica genebrina se valorizaria por estabelecer uma espécie de grau zero da representação. Nela, todo o povo se torna ator, espectador e o próprio espetáculo. Ao invés de separar os homens, a festa os junta.

Outra razão para o elogio da festa cívica genebrina Rousseau extrai de seu enraizamento na tradição da cidade. Uma de suas críticas fundamentais à filosofia da Ilustração era em relação ao racionalismo universalista. Freqüentemente ele chamava a atenção para as especificidades nacionais, para as especificidades de cada povo, a exemplo do que fazia, aliás, Montesquieu, no Espírito das Leis. Rousseau acusa os filósofos Ilustrados de serem etnocentristas e de quererem transportar para todo o globo terrestre seu próprio modelo cultural.

É interessante pensarmos que Rosseau visava a Voltaire e no entanto acerta em Diderot. A *Carta a D'Alembert* sustenta que o Teatro Clássico francês é tão perfeito quanto pode ser, e que é impossível reformá-lo para melhor como pretendia Diderot. É verdade, objeta Rousseau, que a perfeição é sinal da sua impotência. O teatro moderno se tornou uma instituição à parte, com leis próprias, uma linguagem própria, vestes próprias, uma moral própria, definido e isolado de todas as demais instâncias sociais. Sem nenhum poder de atuar sobre os costumes. Rousseau admirava a Tragédia Grega pela razão contrária, sua indistinção da vida política grega, seu profundo enraizamento na cidade. Sua acusação aos reformadores era que renunciar à perfeição era sacrificar o prazer em nome do sermão e nesse sentido, não havia o que fazer.

Teatro da Revolução Francesa

Talvez a Revolução Francesa não tenha produzido teatro de qualidade mas de modo algum os revolucionários eram indiferentes aos espetáculos, como bons herdeiros da filosofia da Ilustração. As atitudes benéficas para com o teatro atingiram várias frentes. Logo no fim de 1789 a Assembléia Nacional, concedeu aos atores franceses o direito de cidadania, apesar da oposição dos representantes do clero. Esse reconhecimento de direitos civis foi o triunfo de uma campanha iniciada anos antes por Voltaire e Diderot que comparavam a situação calamitosa dos atores franceses — a quem a Igreja recusava sepultura cristã caso eles não denegassem a profissão antes de morrer — à situação dos atores da Inglaterra, festejados como grandes figuras da nação e enterrados em Westminster, ao lados dos reis e gênios da pátria. Em 1791, houve um decreto de importância incalculável, que revogava os privilégios dos teatros existentes. Teatros como a *Comédie Française*, que tinham exclusividade sobre a obra de autores do repertório clássico francês — como Corneille, Racine e Molière — ou a *Opéra*, que controlava a tradição lírica francesa, viram seus privilégios, marca registrada do Antigo Regime, serem extintos. Em 1791, os revolucionários concederam a qualquer cidadão o direito de fundar um teatro público. Aboliram a censura e reconheceram os direitos de autoria dos dramaturgos, que não eram respeitados pelos atores. O resultado dessas medidas foi imediato: multiplicou as casas de espetáculos pela França afora.

Por outro lado, não foram pequenos os efeitos nefastos da política revolucionária sobre o teatro. De um modo geral, houve uma tendência da Revolução a amarrar a vida teatral às vicissitudes políticas do momento. Treze meses depois de revogada, a censura foi reestabelecida e os autores e atores celebrados antes logo caíram em desgraça, alguns ameaçados pela guilhotina. Peças de Racine e do próprio Voltaire vieram a ser proibidas pelos jacobinos.

Nesse contexto ao mesmo tempo tão favorável e tão comprometedor para o teatro, a dependência da conjuntura imediata fez proliferar muitos gêneros menores, como, por exemplo, obras anti-clericais depravadas. Mas o que marcou de fato o teatro revolucionário foi a revisão dramática de gêneros tradicionais como a Tragédia.

Se na pintura, o artista emblemático da Revolução foi Jacques Louis David, os grandes nomes do teatro revolucionário eram dois: o ator Talma[3] e o dramaturgo Chénier[4].

Mirabeau e Danton logo perceberam as possibilidade de uso dos dramas nacionais de Chénier e por isso trataram de transformá-lo no dramaturgo ofical da Revolução. Isso vinha de encontro a certas idéias do próprio autor, que entendia que o teatro deve ser uma escola de costumes e de liberdade, portanto, "uma tribuna". Sua tragédia *Carlos IX ou l'École des Rois*, por exemplo, evoca o massacre dos huguenotes do Século 16 na famigerada noite de São Bartolomeu. Pela primeira vez é encenada uma crítica direta ao papado e à Monarquia Francesa em que o rei da França aparece como um criminoso. Conforme observou Jean Starobinski, a exemplaridade do argumento da peça só se tornou efetiva porque ela foi duplicada por uma execução que estava submetida ao estilo de um modelo exemplar. Para Chénier, esse modelo não era outro senão Racine. Os argumentos de Chénier eram de circunstância: o massacre dos protestantes, a morte de Ana Bolena etc. Mas a forma que ele escolhe é rigorosamente raciniana. O resultado que ele obtém, como se pode imaginar, guarda um profundo parentesco com o teatro de Voltaire. Para pôr a tragédia neoclássica a serviço das idéias revolucionárias, Chénier se espelhou no teatro de tese contido em peças como *Maomé* ou *Zaira*[5].

A Revolução, contudo, não praticou apenas espetáculos em sala fechada, mas cultivou também a festa pública a céu aberto. E, talvez tenha sido com esse tipo de manifestação que os revolucionários tenham mostrado a sua originalidade em termos de espetáculo. A festa da federação em 1790, por exemplo, destinada a celebrar o primeiro aniversário da Queda da Bastilha, mobilizou a população de Paris na construção de um anfiteatro gigantesco, capaz de abrigar a 400 mil pessoas. Durou vários dias e comportou diversos tipos de espetáculos: apresentações teatrais em plena *Notre Dame*, uma enor-

[3] François Joseph Talma (Paris 1763-1826) é o primeiro grande ator da era burguesa na França, considerado artista de gênio, tornou-se o símbolo do ator engajado do período revolucionário. (N.O.)

[4] Marie Joseph de Chénier (Constantinopla 1764 — Paris 1811) foi autor dramático com gosto para a tragédia e homem político francês. (N.O.)

[5] *Zaïre* (1732) foi o maior sucesso teatral de Voltaire. O texto de *Mahomet* (1739) é considerado um manifesto pela tolerância. (N.O.)

me procissão, uma missa celebrada por 300 sacerdotes, o juramento da constituição pelo rei e bailes populares em praça pública. Aqui, certamente, a Revolução não aprendeu com Voltaire, e sim com Rousseu. Aprendeu não apenas com o autor da *Carta a D'Alembert sobre os Espetáculos*, mas principalmente com o autor de um outro livro intitulado *Considerações sobre o Governo da Polônia*, em que Rousseau elogia os jogos públicos em que "a boa mãe pátria se compraz em ver brincar os seus filhos" e "todo o povo toma parte igualmente". Espetáculos capazes de "fazer do amor da pátria a paixão dominante", cuja finalidade é levar o interesse geral a prevalecer sobre os particulares. A Revolução multiplicou esse tipo de espetáculo, ora para celebrar o Ser Supremo, ora para comemorar o traslado das cinzas de Voltaire para o *Panthéon*.

É possível, assim, concluir duas coisas. Em primeiro lugar, que a cena teatral mais representativa da Revolução Francesa resolveu as diferenças entre Voltaire e Diderot apostando nas posições de Voltaire. Isso por uma razão mais ou menos óbvia: num momento de ruptura revolucionária, em que a virtude tendia a ser identificada com a "coisa pública", que gênero seria melhor do que a tragédia clássica para celebrar essa identificação? De que valeria para os revolucionários o teatro doméstico de Diderot que pretendia conciliar o homem e a sua natureza enfatizando justamente o divórcio histórico existente entre o interior e o exterior? Qual a validade, para os revolucionários, de um teatro que fazia da virtude um assunto doméstico? A herança de Diderot na França evidentemente influenciou Beaumarchais. E alcançou a Alemanha através de Lessing, que se reconhecia como uma espécie de discípulo de Diderot. Mas, de modo geral, a herança de Diderot permaneçou em estado de suspensão no período revolucionário. Para voltar a mostrar o seu vigor, ela teve que esperar o advento do Romantismo, conforme mostra, por exemplo, a leitura do manifesto Racine e Shakespeare, escrito em 1823 e reescrito em 1825 por Stendhal, e que se configura como um dos manifestos do teatro romântico.

Em segundo lugar, é possível concluir que quando a Revolução investiu no espetáculo público, seguindo indicações de Rousseau, ela jamais fez isso nos termos de Rousseau, ou seja, para contrapor festa e teatro. Quando a Revolução investiu na festa, ela o fez procurando melhor integrar o teatro na festa pública. A festividade da Federação teve em sua abertura um espetáculo de teatro. E

não foi casual que Mirabeau se empenhasse para que a Comédie Française encenasse o *Carlos IX* de Chénier durante as celebrações. Então, na verdade, os revolucionários sempre tiveram a preocupação de dar um lugar para o teatro na festa pública. Podemos dizer, assim, de modo simplificado, que a Revolução, em matéria de espetáculo, deixou de lado a herança diderotiana, que só voltaria a ter importância alguns anos depois, na tentativa de conciliar dois inimigos inconciliáveis que foram Jean-Jacques Rousseau e Voltaire.

TEATROS NACIONAIS E SOCIEDADE BURGUESA: O CASO BRASILEIRO

João Roberto Faria*

A Europa da segunda metade do Século 18 e início do 19, como se sabe, viveu os efeitos da Revolução Industrial e assistiu ao fortalecimento da sociedade burguesa, entre outros fatos cruciais da vida política e econômica, como a Revolução Francesa. Já no terreno do teatro ocorreram os combates contra a estética clássica, de nítido corte universalizante e aristocrático, e a afirmação das dramaturgias nacionais. A luta iniciada por Diderot em favor de um drama burguês culminou no romantismo, ou no drama romântico, forma dramática não mais considerada como intermediária entre a tragédia e a comédia, idéia do grande filósofo da Ilustração, mas enquanto forma absoluta de teatro, de acordo com a lição de Victor Hugo, inspirado em Shakespeare.

Como pensar as questões presentes nesse breve enunciado em termos brasileiros? Como articular entre si as expressões "teatro nacional" e "sociedade burguesa", quando nosso horizonte é o Brasil?

Algumas respostas ou considerações deverão ser forçosamente óbvias, até ingênuas. Nosso Século 18 é completamente diferente do europeu: não tivemos Revolução Industrial e nem mesmo burguesia no sentido histórico do termo. Nem éramos um país mas uma colônia espoliada vivendo à base do trabalho escravo. Também não tivemos autores dramáticos ou debates teóricos e nem mesmo imprensa ou vida teatral regular. Havia, vez ou outra, em ocasiões especiais, espetáculos toscos, de que temos notícia nas obras dos viajantes estrangeiros que por aqui passaram.

É no início do Século 19 que o teatro no Brasil começa a ganhar uma certa consistência e continuidade, pois com a chega-

* João Roberto Faria é professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, autor de *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865* (Perspectiva, 1993) e *Idéias Teatrais: o Século XIX no Brasil* (Perspectiva, 2001), entre outros. Esta conferência foi apresentada em 16 de outubro de 2001.

da de D. João VI e da corte portuguesa em 1808, algumas iniciativas vão ser tomadas: a construção do Teatro S. João em 1813 e a vinda de companhias dramáticas portuguesas, que representam peças portuguesas para o seu público predominantemente português. Quer dizer, o teatro brasileiro ainda devia esperar alguns anos para nascer.

Com a Independência, em 1822, começa a ser preparado o terreno para o nascimento de artistas dramáticos, dramaturgos e de um público brasileiro mais amplo. A semente aí plantada é a do sentimento patriótico. Finalmente o Brasil era um país, embora com o inconveniente de ser governado por um Imperador português. A abdicação de D. Pedro I, em 1831, removeu o entrave que dificultava a expansão livre e solta do sentimento nacionalista. Não tínhamos ainda uma sociedade burguesa — não esqueçamos nosso tema — mas esse forte sentimento de amor à pátria, se não for para muitos a mais pura ideologia encobrindo interesses econômicos da oligarquia, tingiu os documentos da época. Para os políticos, a tarefa que tinham pela frente não era pequena: tratava-se simplesmente de construir um novo país, dar-lhe uma Constituição, regular as atividades econômicas, estabelecer as regras de comércio com outros países etc.

Mas é nos documentos dos nossos homens de letras que encontramos as manifestações mais vivas do sentimento nacionalista. A chamada primeira geração romântica, que viveu nas décadas de 30 e 40 do Século 19, reuniu vários escritores que tinham em comum o desejo de contribuir para a construção do novo país, dotando-o de uma literatura própria, diferente e autônoma em relação à literatura portuguesa. Em outras palavras, queriam dar ao Brasil independente uma nacionalidade literária. Em 1872, ao analisar o conjunto da produção romântica, notadamente o romance e a poesia, Machado de Assis viu nela o que denominou "instinto de nacionalidade"[1], tão fortes as marcas nacionais na escolha dos temas, no estilo, no empenho da individuação.

Não se pode dizer que os homens de teatro não participaram dessa luta pela nacionalização da literatura e especificamente pela criação de um teatro nacional em nosso período romântico. Houve

[1] Machado de Assis, "Instinto de Nacionalidade", in *Crítica Literária*, Rio de Janeiro, Jackson, 1950, p.133-154.

pelo menos um momento em que muitas esperanças foram depositadas no trabalho conjunto de dois homens, o ator João Caetano e o poeta Gonçalves de Magalhães. Lembrando a estréia da tragédia *Antonio José ou o Poeta e a Inquisição* em 1838, José Veríssimo resumiu o que significou aquela encenação: "atores brasileiros ou abrasileirados, num teatro brasileiro, representavam diante de uma platéia brasileira entusiasmada e comovida, o autor brasileiro de uma peça cujo protagonista era também brasileiro e que explícita e implicitamente lhe falava do Brasil"[2].

O próprio Gonçalves de Magalhães, ao publicar a peça, em 1839, escreveu no prefácio que *Antonio José* era "a primeira tragédia escrita por um brasileiro e única de assunto nacional"[3]. Ou seja, o sentimento nacionalista manifesta-se no orgulho de ter apontado para os brasileiros o caminho para a criação de um teatro nacional. Infelizmente, a parceria com João Caetano se desfez em pouco tempo. O ator não quis interpretar o papel principal da segunda tragédia do escritor, *Olgiato*, e cada um seguiu seu próprio caminho. Gonçalves de Magalhães abandonou o teatro e João Caetano tornou-se o maior ator do Século 19, apoiado num repertório de tragédias neoclássicas, dramas românticos e melodramas, quase todos vindos da França e de Portugal. Não serão poucos os escritores e intelectuais contemporâneos do ator que o culparão pela pouca representatividade da nossa dramaturgia romântica na cena, seja porque deu preferência ao repertório estrangeiro, preocupado com a glória pessoal, seja porque deixou de encenar peças de Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e José de Alencar, entre outros.

Não vamos determinar a parcela de culpa de João Caetano. Atestemos o fato de que nosso romantismo não teve dramaturgos dedicados unicamente ao teatro, sintonizados com os dramaturgos europeus, principalmente franceses, escrevendo dramas para as companhias dramáticas nacionais. Nossos escritores escreveram esporadicamente para o teatro, obedecendo a estímulos dos mais variados. Como observou Décio de Almeida Prado, foram antes poetas e

[2] José Veríssimo, *História da Literatura Brasileira*, 5 ed., Rio de Janeiro José Olympio, 1969, p.253.
[3] João Roberto Faria, *Idéias Teatrais: o Século XIX no Brasil*. São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 2001, p.327.

romancistas, que em geral "passavam cedo pela literatura dramática, mas não chegavam até o palco, a não ser por exceção"[4].

De fato, se fizermos um balanço rigoroso do período romântico, constataremos que a glória de escritores como Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo, Álvares de Azevedo, José de Alencar, Fagundes Varela, Castro Alves, só para citar os mais importantes, não se deve às peças teatrais que escreveram, mas aos seus romances e poemas.

A conseqüência dessa incômoda verdade é que o teatro romântico brasileiro contribuiu muito pouco para os ideais do romantismo apontados há pouco, relativos aos esforços para dotar o país de uma literatura própria, autônoma e diferenciada em relação à literatura portuguesa. Enquanto a poesia e a prosa vestiram-se com a cores do país — a expressão é do já citado "Instinto de Nacionalidade", de Machado de Assis — a literatura dramática não conseguiu realizar tal proeza, a não ser em pequena medida. Em outras palavras, o nacionalismo dos escritores românticos realizou-se plenamente na poesia e no romance, gêneros que incorporaram com muita felicidade os elementos que nos singularizavam em relação a Portugal, tais como a paisagem exuberante e o índio. O teatro, pelas dificuldades naturais do gênero, não poderia sequer sonhar com algo equivalente às descrições idealizadas da natureza brasileira. Um telão pintado no fundo de um palco jamais produziria o mesmo efeito das descrições presentes em *O Guarani* ou em *Iracema*, para lembrar dois romances importantes do romantismo. Igualmente prejudicado, e por razões semelhantes, foi o drama indianista, que fracassou completamente nas duas ou três principais realizações que a história literária registra.

A luta pela criação do teatro nacional envolveu muitos outros escritores no romantismo, além dos já citados. Caberia ainda mencionar as tentativas de realização do drama histórico, tanto as que se seguiram ao aparecimento de Gonçalves de Magalhães, quanto as que apareceram tardiamente, depois de 1860, e que se inspiraram no assunto nacional, embora com muito atraso em relação ao teatro romântico europeu. Mas já é tempo de contrapor aos autores que buscaram criar o teatro nacional por meio do drama, o autor em que

[4] Décio de Almeida Prado, *O Drama Romântico Brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 1996, p.188.

verdadeiramente se realizou o ideal romântico de apresentar no palco a tão desejada "cor local", ou seja, o característico nacional.

No mesmo ano de 1838, alguns meses depois da encenação de *Antonio José ou o Poeta e a Inquisição*, o Rio de Janeiro assistiu à estréia de uma pequena e despretensiosa comédia, *O Juiz de Paz da Roça*, de Martins Pena. O autor queria apenas divertir o espectador, com um enredo simples, construído, como dezenas de comédias, em torno de um jovem casal de namorados que enfrenta obstáculos para se unir no final. Mas juntamente com esse enredo, a pecinha apresentava uma notável descrição do funcionamento precário da justiça num meio social específico, a roça. Apesar da estilização cômica e dos recursos farsescos, o realismo de algumas cenas, de certos hábitos das personagens e até mesmo das roupas que deviam usar, conforme a indicação das rubricas, era prova inconteste da capacidade de observação do comediógrafo. Nas duas dezenas de comédias curtas que escreveu em seguida, as facetas mais variadas da vida brasileira, principalmente a do Rio de Janeiro, são retratadas com boa dose de humor e comicidade, formando um amplo painel dos costumes das pessoas mais simples, de uma sociedade ainda em formação. Aí encontraremos os tipos mais diversos: os empregados públicos, os soldados da Guarda Nacional, os negociantes, os artesãos, os falsos devotos, os ingleses espertalhões, as mocinhas namoradeiras, os meirinhos, os traficantes de escravos, os estudantes, os tropeiros, os caixeiros, e alguns poucos personagens ricos, mas quase sempre simplórios.

É nesse universo cômico, mais do que nos dramas, que podemos encontrar a desejada cor local dos românticos. No entanto, se é verdade que as peças de Martins Pena retratam o Brasil dos anos de 1838 a 1846, convenhamos que o seu "teatro nacional" não nos apresenta uma "sociedade burguesa". Retomemos essas expressões, que polarizam a presente discussão, justamente para concluir que não é possível estabelecer uma aproximação entre elas em nosso romantismo. Não havia ainda uma sociedade burguesa, embora não estivesse longe o momento em que pelo menos alguns valores dessa sociedade começassem a seduzir os brasileiros mais afeitos ao liberalismo.

É preciso lembrar aqui um fato histórico da maior importância, que vai mudar aos poucos a organização social brasileira, fundada na escravidão. A interrupção do tráfico de escravos, em 1850, anuncia o fim de uma época, que no entanto resistirá até 1888. Aprende-

mos com os historiadores que enormes mudanças ocorrem no país imediatamente após 1850. Grande parte do dinheiro que era gasto na compra de escravos passou a ser investido em outras atividades, dinamizando a vida econômica, como aponta, por exemplo, Caio Prado Júnior. Ele menciona a criação de indústrias, bancos, estradas de ferro, companhias de navegação a vapor, mineração e gás, entre outras iniciativas que fizeram nascer entre nós um "incipiente capitalismo", um processo de acumulação de capitais que servirá de "motor para as forças produtivas do país, cujo desenvolvimento adquire um ritmo apreciável"[5].

Em outras palavras, criam-se as condições para o surgimento de uma classe média urbana formada por advogados, médicos, engenheiros, comerciantes, jornalistas e pequenos industriais. É a nossa primeira burguesia, identificada com os valores éticos do liberalismo econômico, que irá conviver com os fazendeiros escravocratas e em muitos casos combatê-los na política. Lembremos, a propósito, que se os liberais dos primeiros tempos da Independência foram favoráveis à escravidão, já a partir dos anos 60 se posicionam contra essa herança colonial. Aliás, os debates sobre o abolicionismo se intensificam e as pressões do Partido Liberal pelo fim da escravidão começam a dar os primeiros frutos. Pouco depois do desfecho da guerra contra o Paraguai, em 1870, surge o Partido Republicano, dissidência dos liberais mais radicais, e é decretada a Lei do Ventre Livre, dois fatos que anunciam os acontecimentos de 1888 e 1889.

Pois bem, nesse contexto que vê nascer se não uma sociedade burguesa plenamente constituída, ao menos um grupo social identificado com os seus valores éticos, como o trabalho, o casamento e a família, que papel exerceu o teatro? Ou seja: houve um "teatro nacional" para a nossa primeira "sociedade burguesa"?

A resposta requer que voltemos aos anos 50, especificamente a 1855. Nesse ano foi criado no Rio de Janeiro uma nova companhia dramática, pelo empresário Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos. O pequeno Teatro de S. Francisco foi rebatizado com o nome de Teatro Ginásio Dramático e passou a representar peças cômicas de Scribe, traduzidas pela atriz Maria Velluti. Com o apoio

[5] Caio Prado Jr., *História Econômica do Brasil*, 22 ed., São Paulo, Brasiliense, 1979, p.192.

da imprensa e da jovem intelectualidade que o freqüentava, a pequena empresa logo tratou de ampliar os seus horizontes e começou a encenar peças que estavam na última moda em Paris: os chamados dramas de casaca, ou comédias realistas, de autores como Alexandre Dumas Filho e Émile Augier, que punham em cena personagens nos quais a platéia burguesa podia se mirar. Ou seja, as peças abordavam preferencialmente os costumes dessa classe social, retratada com visível simpatia pelos dramaturgos, que não mediram esforços para criar cenas e diálogos com o máximo de naturalidade, visando ao efeito realista. Ao mesmo tempo, essas peças tinham feição moralizadora. À descrição dos costumes justapunha-se a prescrição de valores éticos, como o trabalho, a honestidade, o casamento e a família, no interior de um enredo que opunha bons e maus burgueses. Para reforçar o alcance moralizador dos enredos, havia sempre uma personagem incumbida de realçar o ponto do vista do autor. Os franceses a chamavam de *raisonneur*, figura obrigatória e necessária para comentar a ação dramática e passar lições edificantes às demais personagens e, principalmente, aos espectadores.

Parece claro que o realismo nesse tipo de peça é muito relativo, pois o retrato da sociedade burguesa é sempre melhorado pelas pinceladas moralizantes. No entanto, quando esse repertório começou a ser encenado pelo Teatro Ginásio Dramático, um certo entusiasmo tomou conta de uma boa parcela do público e dos jovens intelectuais que atuavam na imprensa. É de se crer que os freqüentadores do Ginásio Dramático pertenciam àquela primeira burguesia em formação no país. Segundo os folhetinistas da época, eram pessoas educadas e de bom gosto, moças bonitas e refinadas, que aplaudiam as boas ações dos bons personagens franceses, provavelmente suspirando pelo modelo de sociedade civilizada e moralizada que as peças apresentavam.

A conseqüência mais importante do sucesso do Ginásio Dramático foi a formação de um repertório de peças brasileiras que procuraram igualmente trazer para a cena os costumes de uma pequena parcela da nossa sociedade, justamente aquela que de alguma maneira se identificava com os valores éticos da burguesia. Quem saiu à frente, entre os escritores da época, foi José de Alencar, que escreveu e fez representar no Ginásio Dramático, em fins de 1857, a primeira comédia realista brasileira, intitulada *O Demônio Familiar*. O

sucesso extraordinário de público e crítica levou o escritor a conclamar os colegas jornalistas a se unirem em torno de um objetivo comum: a criação do teatro nacional: "Nós todos jornalistas estamos obrigados a nos unir e a criar o teatro nacional; criar pelo exemplo, pela lição, pela propaganda"[6].

Não duvidemos dos ânimos nacionalistas de Alencar. Mas o que devia ser para ele o teatro nacional? Devia ser um teatro constituído por peças escritas de acordo com as características da comédia realista de Alexandre Dumas Filho. Alencar não quis dar continuidade às comédias de costumes de Martins Pena ou Macedo, que punham em cena as classes populares e seus ridículos. Em Dumas Filho havia o retrato de uma sociedade polida, alicerçada nos valores burgueses, modelo mais apropriado para apreender o surgimento da nossa primeira burguesia, retratá-la, protegê-la dos inimigos e moralizá-la.

Para Alencar e os companheiros que se juntaram a ele, o teatro adquiria uma função nobre, educativa, que ia muito além da mera diversão. Quintino Bocaiúva, por exemplo, escreveu, em 1858: "Hoje o povo e os literatos simultaneamente hão compreendido que o teatro não é só uma casa de espetáculos, mas uma escola de ensino; que seu fim não é só divertir e amenizar o espírito, mas, pelo exemplo de suas lições, educar e moralizar a alma do público"[7]. Machado de Assis, muito jovem e em início de carreira literária, afirmou em 1859: "O teatro é para o povo o que o Coro era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização". A seu ver, o teatro exercia sobre o espectador uma influência maior que a imprensa e a tribuna. Se nestas as idéias "abalroam-se, e lutam para acordar-se", no teatro "o homem vê, sente, palpa; está diante de uma sociedade viva, que se move, que se levanta, que fala, e de cujo composto se deduz a verdade, que as massas colhem por meio de iniciação". Se na imprensa ou na tribuna há "a narração falada ou cifrada", no teatro há "a narração estampada, a sociedade reproduzida no espelho fotográfico da forma dramática"[8].

[6] João Roberto Faria, *Idéias Teatrais: o Século XIX no Brasil*. São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 2001, p.469.
[7] Idem, ibidem, p.449.
[8] Idem, ibidem, p.487-493.

Também para Quintino Bocaiúva ou Machado de Assis, o teatro que se quer para o Brasil deve ser realista, civilizador, moralizador, formado por peças que retratem os costumes da vida social da parcela mais adiantada da população.

Lembrando o tema que nos foi proposto, finalmente conseguimos estabelecer o momento em que se pensou no Brasil um "teatro nacional" adequado à "sociedade burguesa". Percorrer as peças de Alencar e de outros dramaturgos que surgiram em seguida, ou que se apropriaram do modelo realista, como Quintino Bocaiúva, Joaquim Manuel de Macedo, Aquiles Varejão, Sizenando Barreto Nabuco de Araújo, Valentim José da Silveira Lopes, Pinheiro Guimarães, Francisco Manuel Álvares de Araújo, França Júnior, Constantino do Amaral Tavares e Maria Ribeiro, significa deparar com um universo ficcional que, bem ou mal, retratou quase uma década da vida brasileira por um ângulo novo. As personagens já não pertencem às classes populares. São advogados, médicos, engenheiros, jornalistas, negociantes, mocinhas que sabem francês e piano, tudo o que representa, enfim, a burguesia emergente no Rio de Janeiro daqueles tempos marcados pelo primeiro surto de progresso em moldes capitalistas. As situações que aparecem no palco estão, em princípio, intimamente ligadas às que essa classe enfrenta no dia-a-dia. Assim, assistimos aos enredos que mostram conflitos entre a família burguesa e todos os seus inimigos potenciais, como os caça-dotes, os agiotas, os vagabundos, os maridos e esposas infiéis, as prostitutas, o negociante ladrão etc. Em contrapartida, as comédias ou dramas realistas brasileiros fazem a defesa de valores éticos como o casamento, a honestidade, o trabalho, o amor conjugal, a inteligência, a sinceridade dos sentimentos etc.

Pode-se dizer que, à semelhança das comédias realistas francesas, também as nossas tiveram um objetivo claro: o elogio da família, instituição burguesa por excelência, que precisava ser enaltecida e valorizada para que os espectadores se reconhecessem no palco e aplaudissem os valores em que acreditavam.

O que nos parece importante salientar, nesta altura, e retomando os termos "teatro nacional" e "sociedade burguesa" é que entre mais ou menos 1855 e 1865 houve no Rio de Janeiro um clima propício ao surgimento de peças que se propuseram a defender os valores éticos da burguesia. A isso se deve certamente boa parte do sucesso das peças francesas e brasileiras representadas no Teatro Ginásio

Dramático. A despeito do predomínio do sistema escravista, foi possível aos dramaturgos brasileiros registrar o surgimento de uma camada social aberta ao liberalismo e às chamadas virtudes burguesas, nos anos que se seguiram à supressão do tráfico de escravos. Nesse sentido, nossa conclusão não pode ser outra: os dramaturgos brasileiros, sintonizados com as transformações sociais em curso, realizaram em suas obras o primeiro esforço conjunto para a formação de uma consciência burguesa no Brasil, apoiados na idéia de que o teatro nacional devia ser um instrumento moralizador e civilizador.

REALISMO E ENCENAÇÃO MODERNA: O TRABALHO DE ANDRÉ ANTOINE

Jean-Pierre Sarrazac*

A pergunta sobre o significado do processo realista no teatro, tanto de um ponto de vista cênico quanto dramatúrgico, é o meu ponto de partida. Mais especificamente, vou tratar do realismo praticado entre 1880 e1914, num momento chamado Naturalismo, quando se desenvolveu a experiência artística do primeiro encenador moderno: o francês André Antoine.

É um momento em que os procedimentos ditos naturalistas surgiram bastante imbricados, ao menos no teatro, com os procedimentos convencionalmente chamados de simbolistas. Eu ousaria dizer que certas encenações e peças eram ao mesmo tempo naturalistas e simbolistas, numa espécie de oscilação entre duas correntes geralmente representadas como opostas.

A questão que vai nos interessar aqui se liga ao método desse Realismo — ou mais exatamente Naturalismo — praticado por André Antoine. O método e seus possíveis desvios, porque não há método válido ou interessante que não se permita desvios, muitas vezes grandes desvios.

Sabemos, de antemão, do embaraço provocado pelo termo "realismo", freqüentemente evocado como algo "ao rés do chão", "rasteiro". A noção comum de realismo se associa à idéia de uma reprodução global da realidade, feita sem discernimento, em bloco, na

* Jean-Pierre Sarrazac é dramaturgo, ensaísta e professor de dramaturgia na Universidade de Paris III. Escreveu 15 peças de teatro representadas em toda Europa, entre elas *L'Enfant-roi* (1984), *La Passion du Jardinier* (1989), *Les Inséparables* (1995). Foi membro da revista *Travail Théâtral* em que colaborou com Bernard Dort. Entre seus livros teóricos destacam-se *L'Avenir du Drame* (L'Aire, 1981), *Antoine, l'Invention de la Mise-em-scène* (com Phillippe Marcerou, pela Actes Sud-Papiers, 1999) e *Critique du Théâtre: L'Utopie au Désenchantement* (Circé, 2000).

perspectiva de uma imitação crua do real. Diante disso, o termo "realismo" precisa ser considerado como um falso amigo.

Na verdade, tal como foi praticado por artistas como Antoine, significa algo bem diverso. Algo que não visa propriamente à "realidade". E, portanto, torna-se possível dizer que o verdadeiro realismo não tem quase nada que ver com a realidade, na medida em que pretende ser algo mais do que a reprodução da aparência. Caso quisesse imitar a realidade, acabaria por se esgotar na exterioridade da cópia. Bem diversa, a busca realista feita por um artista como Antoine tem mais relação com uma interrogação filosófica sobre a verdade. Seu teatro procurou caminhos de conhecimento, questionamentos movidos pela incerteza. Praticou, assim, um realismo alusivo que procura seu objeto por desvios. Uma espécie de realismo que poderíamos qualificar de realismo experimental. Ou, numa fórmula extraordinária de Gunter Anders, "a deformação que informa"[1].

Ao contrário do que se costuma dizer, Antoine não pôs em cena o real, mas criou em cena o que poderia se chamar na Filosofia de um "análogo" do real, uma reconstrução do real - e uma reconstrução deformada do real.

O Método do Romance

André Antoine (1858-1940) fundou o *Théâtre Libre* em 30 de março de 1887 e produziu espetáculos até às vésperas da Primeira Guerra Mundial. Depois de ter sido diretor e inventor da encenação moderna, tornou-se um cineasta notável. Ao menos oito dos seus nove filmes — aqueles que pude assistir — são verdadeiras obras-primas. O grande Pudovkin considerava André Antoine seu mestre, também no cinema.

O desligamento teatral de Antoine, após a Guerra, foi parcial. Artista exigente que era, recusava convites de trabalhos de direção que parecessem pouco favoráveis ao teatro que desejava fazer. É por isso que retornará muito esporadicamente à direção, escolhendo se transformar num crítico teatral combativo e importante.

[1] Günter Anders, crítico e filósofo alemão, foi companheiro de Hanna Arendt. (N.O.)

De sua história, menciono ainda que André Antoine era de origem popular, proletária, e que se inicia no teatro como um artista amador com um grande projeto de utopia teatral que, em grande parte, ele realiza.

É compreensível, portanto, que o crítico André Antoine dos anos 1920 seja muito nostálgico, em que pese sua curiosidade pelo novo. É como se tivesse sempre o sentimento de que a revolução feita nas décadas de 1880 e 1890 devesse estar sendo refeita. Suas crônicas dos anos 1920 observam que o teatro está em vias de retroceder e neste misto de amargura e saudosismo existe a sensação justificada de que a força das campanhas teatrais do passado se exauriam. Era como Antoine sentisse a necessidade de um combate mais amplo do teatro, algo que existia no projeto do escritor que mais o influenciou e que lhe forneceu a coluna vertebral dramatúrgica, social e filosófica para o *Théâtre Libre*, ninguém menos que Émile Zola. A amizade entre Antoine e Émile Zola permitiu que o *Théâtre Libre* contasse com a colaboração —para sua criação em 1887 —dos melhores homens da Paris literária de esquerda, na qual se incluem escritores como os Goncourts, Henry Becque, Daudet e o próprio Zola.

Efetivamente, não são as peças dramáticas de Zola sua maior contribuição ao teatro da época. Algumas delas foram adaptadas de seus romances com a ajuda de profissionais chamados, de modo pouco lisonjeiro, de "entrelaçadores", aqueles que conhecem as artimanhas da manipulação dos fios dramáticos. A parte mais interessante da obra de Zola é teórica. São as crônicas das décadas de 1860 e 1870 que formulam a proposta de um novo teatro, o ideal ensaístico de uma revolução da escrita dramática.

Se lembrarmos do trabalho de Diderot na segunda metade do Século 18, não é ironia dizer que a França é especialista no fenômeno de propor uma nova dramaturgia para que outros países da Europa a realizem. Foi assim com Denis Diderot, que teorizou sobre um novo gênero, produziu entrevistas filosóficas e romances formidáveis, como *Jacques, o Fatalista*, mas escreveu peças muito fracas. E foi assim com Émile Zola, que enunciou propostas extremamente concretas para um drama naturalista que só veio a se realizar de fato com o trabalho do norueguês Ibsen, do sueco Strindberg ou do alemão Hauptmann, que geraram um repertório inovador com base naqueles princípios. As peças necessárias para o advento de um grande drama naturalista francês não chegaram a ser produzidas.

Além de levar à cena as tentativas de Naturalismo dos escritores franceses consagrados, em sua maior parte adaptações da literatura, ou valorizar as peças de uma geração de autores jovens como Georges Ancey, Jean Jullien e Ferdinand Icres, o *Théâtre Libre* abre seu repertório para a dramaturgia estrangeira e nela vai encontrar suas realizações mais marcantes. Peças como *Senhorita Júlia*, de Strindberg, *Os Espectros*, de Ibsen, *A Ascensão de Joaninha* ou *Os Tecelões* de Hauptmann são montadas por Antoine com base na reflexão feita por Zola a respeito do Romance.

É curioso que o mais convincente dos livros de Zola - no que diz respeito à invenção de um drama naturalista - intitule-se *O Romance Experimental*[2] Nesse texto ele reflete sobre a arte do romance como um lugar de estudo da sociedade contemporânea, ao mesmo tempo experimental e documental. Ali se formulam várias idéias para a nova dramaturgia e sobretudo para um novo diretor que pretenda ir além da preocupação com a execução técnica do cenário, dos adereços, da direção de ator. André Antoine, que gostava de citar Zola literalmente, foi o primeiro *encenador* a preocupar-se com o que ele denominava "movimento do texto", o que poderíamos chamar hoje de interpretação ou reflexão cênica.

Muitos anos mais tarde, em 1922, quando fazia uma conferência sobre o repertório contemporâneo, Antoine alude ao que se passou no teatro francês entre 1880 e 1910 enfatizando a continuidade entre cena e literatura: "O teatro, dando continuidade ao arrebatamento do livro, lançava bruscamente sobre o palco os camponeses, os soldados, os juizes, os operários, o mundo dos subúrbios, toda a vida contemporânea. É isto que nos cabe. Escrever um teatro contemporâneo que enquadre a realidade contemporânea". Acredito que nesta citação de Antoine existe a homenagem mais bela a Émile Zola, escritor que exigiu do teatro uma reflexão sobre os problemas importantes da narrativa ao se perguntar "Mas quando o drama vai levar em conta a inovação do método trazido pelo romance?"

Lembremos que naquela época existia um pessimismo nos meios artísticos quanto ao futuro do teatro. Edmond Goncourt, que fazia

[2] O *Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro* é o título da edição brasileira, com tradução e notas de Italo Caroni e Célia Berrettini, São Paulo: Perspectiva, 1982.

da desesperança quase uma profissão, afirmava que "em cinqüenta anos o livro matará o teatro". Mallarmé, igualmente, considerava o leitura como uma espécie de fruição contrária à da representação teatral. André Antoine e outros artistas — ele deve ser visto então como uma personagem coletiva — vão tentar, na contramão dessas opiniões, transportar para o palco as qualidades estéticas do romance.

Se quisermos resumir da forma muito simples a crise do drama ocorrida entre os de 1880 e1910 poderíamos dizer que o teatro viu surgir em cena a irrupção de uma outra voz, perturbadora, voz que se convidava para a ficção sem ter sido convidada, que era enunciada pelo próprio autor em meio às personagens.

No drama convencional, a peça surge da relação interpessoal entre um pequeno número de personagens. A ação deve desenrolar-se no presente, no mesmo tempo da representação espetacular. Na época da crise do drama surgem, ao lado da voz dos personagens e de seus conflitos, mediações que expressam a voz narrativa. As partes descritivas, tão importantes nos romances de Zola, vão tomar pé no teatro. Através das indicações cênicas e cenográficas, das rubricas, de certas descrições das personagens, entre tantos outros elementos que permitem a passagem da voz narrativa entre as personagens, o autor vai assumir-se como um romancista que se dirige aos espectadores. O processo que foi chamado mais tarde de "teatro épico" por Bertolt Brecht — e que consiste num desenvolvimento das possibilidades narrativas do teatro — começa aqui, com as idéias de Zola e com as realizações cênicas de André Antoine.

Entretanto, não é apenas a voz do dramaturgo que vai se fazer ouvir. Aparece também no palco uma voz que normalmente se ouvia apenas nos ensaios para dirigir os atores. Se André Antoine é o primeiro encenador teatral no sentido moderno — e isso me parece inquestionável - isso se deve a muitos fatores. Muitos deles são de ordem material, ligados ao envolvimento do diretor com cenário complexos ou com uma iluminação desenvolvida na época da difusão da eletricidade, ou ainda com uma disponibilidade para dirigir o menor dos papéis de figurante. Mas a principal razão não é material: Antoine torna-se o primeiro *encenador* moderno porque ele é co-autor, se não da peça, pelo menos do espetáculo. Seria numa época posterior que os encenadores passariam a reescrever os textos, coisa que acontece com freqüência hoje em dia. Antoine permanece muito fiel aos textos que monta, mas ao lado da escrita dramatúrgica ele compõe

toda uma escrita gestual, uma escrita do corpo, da pantomima — ou para usar o termo de Diderot — uma escrita do *gestus*.

Existe uma cena no *Pato Selvagem,* de Ibsen, na qual os homens falam muito e as mulheres ficam caladas. Montada de maneira tradicional, simplesmente pelo verbo, de acordo com as palavras, segundo a convenção que Zola estigmatizava, poderíamos chegar à opinião de que a peça é muito pobre, pois os homens falam e nada acontece. Quando Antoine acolheu essa peça no repertório do *Théâtre Libre*, ele procurou reconstituir a casa onde se desenrolam os acontecimentos. As piadas de então diziam que ele trouxe material da Noruega para montar o cenário. Dispôs no meio do cômodo um aquecedor. A tarefa das mulheres silenciosas era passar roupas e alimentar o aquecedor com toras. Diante do trabalho delas, a falação dos homens não se sustenta. E a peça passa a nos contar algo importante: um momento da luta entre os sexos, do ponto de vista daquelas que apenas escutam mas têm uma verdadeira ocupação e uma verdadeira relação com o lugar e com a vida.

Esse exemplo entre mil nos mostra que Antoine torna-se o autor de um outro texto — que é gestual. A atuação de costas, por exemplo, da qual tanto se falou, não é um modismo nem serve apenas para explicitar a cisão entre o palco e a platéia (a famosa "quarta parede", que permaneceu). Dar as costas à platéia é uma maneira de narrar as relações entre os homens e os móveis, os objetos, o cotidiano. O volteio do corpo fala da vida. As costas contam a história de um corpo socializado.

Antoine pratica a encenação como co-autoria em estreita relação com a busca de um certo realismo. Mas não se trata, como já foi dito, de um realismo mimético, de imitação da vida. Uma boa prova disso é que Antoine ralenta a representação dos atores de modo a dar, por exemplo, importância ao silêncio. Este ralentamento, que se assume como um efeito de arte, algo parecido com uma câmera lenta, serve para nos revelar a vida que não enxergamos. Talvez a grande força viva do teatro esteja em nos fazer mudar de escala, nessa capacidade de nos revelar o maior, o mais vasto, o céu, o cosmos, para logo nos revelar o pequeno, o microscópico.

Com recursos como esse, Antoine buscava uma nova convenção realista. Geralmente, o ponto de vista que se tem sobre Antoine, ao qual me oponho, se resume em dizer que ele promoveu uma mudança saudável na maneira de marcar os atores no palco, rejeitando

as cinco marcações convencionais ou a tradicional ida dos atores ao proscênio para fazer efeitos para a platéia. Ou ainda que ele depôs os adereços pintados no telão do fundo do cenário. Antoine teria, enfim, tido o mérito de pôr de lado uma quantidade de velharias do antigo teatro. Acredito, contudo, que essa avaliação corresponde à imagem de um Antoine primário, que lhe foi atribuída historicamente por ser alguém oriundo de um meio social popular. Existe uma idéia comum francesa que diz que Antoine, vindo de onde veio, não pode ser alguém sutil como Mallarmée.

Penso, ao contrário, que Antoine era um artista de enorme sutileza. Tentou criar toda uma gramática teatral nova, uma sintaxe cênica de aproximação da realidade. É possível dizer que o teatro contra o qual ele luta é um teatro de efeitos, moldado pela descontinuidade. O ator vinha fazer um efeito na boca de cena, em seguida ele voltava e se fundia com o telão pintado ao fundo, para depois retornar ao proscênio atrás de outro efeito. O antigo teatro tinha uma espécie de retórica descontínua. Antoine vai tentar criar uma verdadeira sintaxe de reconstrução do real. Seu interesse pela continuidade se liga, claramente, a uma poética do natural. E aqui também não se trata de pôr a natureza em cena mas de interrogar a natureza.

A estética do natural nasce no Século 18 com Diderot, contra as normas anteriores do Classicismo francês que se apresentava como uma estética da Bela Natureza, com um B e um N maiúsculos. Em todo o Século 17 vigorou o preceito de uma representação da Natureza idealizada, simbolizada, e nesse sentido quase que desnaturalizada. Diderot defendeu a volta à prosa da vida quotidiana em que come-se, bebe-se, joga-se cartas. Sua estética do natural não era uma estética do pequeno. Diderot dizia aos atores que a sensibilidade do natural se desenvolve na platéia, enquanto no palco é necessário engenho. O próprio Zola retoma a idéia ao dizer: é preciso fazer com verdade, mas fazer grande — o que vai de encontro a seu talento épico. Na obra de Antoine, contudo, há um interesse pelas pequenas coisas da vida, aquilo que foi chamado por Jullien de "fatia de vida" e que pode ser definida como um fragmento da vida sem começo nem fim: parte-se para a estrada e deixa-se ao espectador a possibilidade de refletir.

André Antoine vai tentar, no palco, reconstituir um fragmento de vida. É verdade que ele vai pesquisar cenários exatos, adereços exatos, e que vai pedir aos atores que atuem como se não fossem observados

pelo espectador, imaginado uma opaca quarta parede que separa a caixa da platéia. A dimensão material da representação foi mesmo muito bem cuidada por ele. Isso se compreende se pensarmos que ele pretendia uma interação entre personagens e ambiente análoga à que se via numa descrição de romance. No antigo teatro tudo se passava entre as vozes de um e do outro. No teatro de Antoine, tudo se passa entre um, outro e o contexto ambiental no qual estão inseridos. A relação entre ambos se estabelecerá apenas por intermédio do meio reconstituído artificialmente no palco, reconstituído de modo não aleatório, segundo leis do olhar que dão perspectiva e grandeza a tudo isso. O centro da trajetória de Antoine está na investigação dessa relação.

Zola, antes de escrever um romance, reunia uma ampla documentação, oriunda de uma pesquisa muito árdua. Estabelecia planos extremamente precisos. Reconstituía o lugar onde vivem as personagens, definia por onde passavam, fazia um dossiê de centenas de páginas, com rascunhos e *croquis* de minúcia etnográfica. O novo método de encenação estabelecido por Antoine, praticado até hoje, também se servia de *croquis* que escolhiam no cômodo representado um certo ângulo de visualização, e dispunham a casa ao redor do cômodo, considerando o teatro ao redor da casa, a cidade ao redor do teatro. Existe um movimento etnoteatral absolutamente formidável na obra de Antoine que joga com os detalhes mas que faz os detalhes jogarem entre si. Ele não reproduz no palco a abundância do real, mas a recoloca em perspectiva, num gesto copernicano, talvez galilaico.

Numa famosa conferência de 1903 sobre encenação, Antoine presta homenagem a seu pior inimigo, Porelle, diretor do teatro *Odéon*, cargo a que almejava, com uma ironia em que diz que o Sr. Porelle compreendeu muito bem que a arte da encenação é feita das seguintes etapas: dirige-se os atores, encontra-se a alma do espetáculo e depois coloca-se tudo nos móveis. Ora, a prática realista de Antoine exigia que os atores não trabalhassem num espaço nu que depois seria preenchido com cenário. Era fundamental dar condições para a inserção das personagens em seu meio, e nesse sentido poderíamos dizer que as personagens de Antoine são tão inseridas em seu ambiente quanto a Winnie de *Dias Felizes*, de Beckett, está inserida em seu túmulo. É em seguida a essa relação material com o espaço social real que o mais importante, para Antoine, acontece: o movimento do texto. Sua convicção é de que não se pode esperar o movimento imaterial do texto sem que os atores tenham passado pela parte material. Todos aqueles

que precisam que o cenário chegue bem cedo, ou que simulam um cenário o mais exato possível sabem bem do que estou falando. E reparem que essa perspectiva diz respeito a uma inserção na cidade também. Ela comenta, em algum nível, a inserção social deste teatro, o que me parece muito importante como evidência do refinamento profundo da arte de André Antoine.

Mediações do Teatro de Antoine

A imagem de Antoine como um rústico da encenação, que foi estendida a todo o teatro naturalista — a ponto de Naturalismo ter virado um termo repelente, e eu adoro os termos repelentes — não se mantém de pé quando assistimos aos seus grandes filmes ou estudamos as fotografias de seus espetáculos. O refinamento de seu trabalho decorre, assim, dos desvios gerados pelo próprio percurso de um artista que procurou dar conta do real. Para conseguir tornar o real — não a realidade - presente na esfera autônoma da arte (pois a realidade seria imitação, não mais arte), Antoine recorre a pelos menos quatro mediações.

Primeiramente ele opera com a mediação do romance. Isto é muito importante, daí minha insistência nesse ponto.

A primeira mediação é pelo método do romance experimental segundo Zola. De uma certa maneira, a peça de teatro vai cada vez mais tentar parecer com uma narrativa de romance, buscando ser investigativa e complexa. Vai interessar-se menos pelo desenvolvimento de clímax: procura um estado plano de relação entre as personagens feito de crises surdas e subterrâneas. A partir de então, e muito antes do dito Teatro do Absurdo (surgido na década de 1950), o teatro vai representar mais a inação do que a ação, como dão testemunho as obras de Ibsen e Tchekhov.

A segunda mediação é pictórica, coisa que freqüentemente reaparece na história do teatro. Diderot, por exemplo, pensa no palco como um quadro, e ele tem em mente modelos pictóricos de artistas como Chardin e Greuse. No caso de Antoine é preciso pensar na relação intensa entre seu método de criação e a pintura impressionista. Ele era amigo de vários artistas do Impressionismo e admirava seu trabalho, bem como aos pontilhistas. Numa tela de Seurat, por exemplo, ou numa de Pissarro, é importante o jogo de espaçamento das pinceladas, umas em relação às outras. O jogo da teatralidade

também pode ser pensado como jogo do vazio. O filósofo alemão Theodor Adorno diz que a arte moderna tem apenas uma possibilidade diante de si, a de revolver para o exterior seu vazio interior. Resta a ela mostrar que a arte é uma página branca e que são poucas coisas que se compõe nesta página vazia. Com Antoine o realismo ilusionista estava em vias de morrer, e começava um outro reino, o do teatro crítico: o reino da teatralidade.

É claro que a teatralidade de Antoine não é a mesma de Meyerhold ou Gordon Craig, muito mais ostentada. Entretanto é curioso que ele tenha se encontrado pessoalmente tanto com Craig quanto com Meyerhold. Chegou mesmo a escrever uma crítica muito positiva ao *Inspetor Geral* montado por Meyerhold e apresentado em Paris numa turnê nos anos vinte. Ali se vê seu esforço de compreender o teatralismo — ainda que reprove o fato da montagem ter tomado liberdades em relação ao documento sem estar perto o suficiente do passado. Mas ele percebe que a direção dos atores era formidável. Do ponto de vista pictórico, portanto, Antoine não toma como referência o Suprematismo[3] modernista e sim o divisionismo pontilhista, em seu jogo de pinceladas e toques espaçados, de detalhes jamais colados uns aos outros.

A terceira mediação, muito importante, é dada pela fotografia. Zola, que era um fotógrafo excelente, dizia que não se pode representar alguma coisa, alguém ou um lugar enquanto não o tivermos fotografado. Entre os anos de 1880 e 1890 a fotografia conheceu a possibilidade de mudanças de escala. Inventou-se a cronofotografia. O francês Marais, por exemplo, realizou uma série de decomposições do movimento através da fotografia. O teatro naturalista, como foi dito, experimentou retardar o tempo dos acontecimentos, tentou se apoderar do movimento ao ralentá-lo e fracioná-lo. Na encenação moderna de Antoine, a mediação pela fotografia significava a possibilidade de enxergar detalhes que não se viam. Detalhes do espaço e tempo: pela dilatação tornar visíveis gestos imperceptíveis. Revelar ao espectador a trama do real. Eis a meta mais importante de todo processo realista que

[3] Movimento artístico surgido na Rússia por volta de 1913 a partir do trabalho de Kasimir Maliévitch (1878-1935), celebrizado pelo escândalo em torno da pintura do "quadrado negro sobre fundo branco", de 1915. (N.O.)

busque a verdade — e não a realidade, que inevitavelmente se perderia. Enxergar a trama do real é contemplar aquilo que não se vê normalmente no cotidiano.

A quarta mediação era dada pela cenografia. Costuma-se reduzir a pesquisa de Antoine à estética da "quarta parede", a serviço da reprodução de um pátio rural ou de interiores operários. O que se ignora é que Antoine experimentou muito com cenografia. Além de ter encenado peças de seus contemporâneos, montou clássicos como Shakespeare e os gregos sobretudo após 1906 quando assumiu a direção do *Théâtre de l'Ódeon*. Ele, que havia suprimido o proscênio, reestabeleceu seu uso conforme precisou disso. Fragmentou o palco em diversas encenações shakespearianas, entre as quais *Rei Lear* (em que ele mesmo, grande ator que era, interpretou o rei), *Coriolano*, *Júlio Cesar*, *Romeu e Julieta*. Seus dispositivos cênicos eram de uma inventividade formidável.

Depoimentos confirmam, enfim, que ele foi também um iluminador fabuloso. Acredito, entretanto, que um dos aspectos mais notáveis de seu trabalho era o jogo de enquadramento. Antoine sabia enquadrar a cena como ninguém. Com seus cenógrafos, criava planos oblíquos, brincava com assimetrias, forçava o olho do espectador a procurar muito longe, movendo perspectivas criadas e recriadas pelo jogo de posições dos objetos. Dizia que um lápis virado ou um copo caído dizem mais sobre a vida que muitas falas.

Até hoje, muita gente acredita que o teatro naturalista punha o espectador na posição de um *voyeur*. Quem concordar com a idéia de que naquele momento se procurou com a cena realista um caminho de conhecimento, será levado a indagar também se uma obra como a de Antoine não teria exigido uma outra posição do espectador.

Lembremos que nas duas últimas décadas do Século 19 surgiu, para o mundo e para a França, um escritor genial chamado Edgar Allan Poe que, como todos sabemos, foi o inventor do romance policial. Poe era um artista que olhava embaixo da aparência de normalidade dos fatos, interessado nos subterrâneos daquilo que parece correr bem, sempre perscrutando os indícios de um crime. Para Edgar Allan Poe, todo burguês é um criminoso. E acho que ele tem razão: no íntimo da *psiquê*, levando em conta os efeitos de sua existência, todo burguês é potencialmente criminoso. Tem desejos de matar.

Com Poe nasce um gênero novo que parte do princípio da potencialidade criminosa da burguesia. O fim do Século 19 vai se interessar muito pela dimensão bárbara do psiquismo burguês e pequeno burguês.

Como técnica de escrita, o romance policial funciona com base numa normalidade com indícios de anormalidade. Acho que isso pode ser aproximado da frase de Walter Benjamin: "habitar é deixar indícios". No espaço da encenação de Antoine, os burgueses não cessam de deixar traços, talvez indícios de seus próprios crimes. E o espectador é convidado a pesquisar esses sinais. Nesse sentido o autor e o diretor são pesquisadores ou experimentadores, funções que Zola e Antoine aproximavam de seu trabalho, estabelecendo relações com as ciências da época, como fizeram homens como Auguste Comte e Claude Bernard. Quando o artista se põe em posição de investigador, o espectador passa a ser a testemunha ativa, crítica, e que participa do processo como inquiridor. Aí está a modernidade nascente dessa arte do teatro naturalista, que soube imprimir movimento no espectador, soube "solicitar" no sentido etimológico do termo, mobilizando o espectador ao lhe dizer: "Você é agora, de algum modo, o detetive. Cabe a você procurar. Considere que os conflitos modernos não são nítidos, são nebulosos, chegam a nós por indícios e é preciso procurá-los ativamente no espaço da representação".

Em Moscou, na época teatralista de Meyerhold - que se considerava como oposta ao Naturalismo - um escritor chamado Briusov escreveu um texto em prol da arte revolucionária, em que falava da verdade inútil de certas encenações. Por meu lado, acredito que a verdade da encenação de André Antoine não é uma verdade inútil. Tampouco é uma verdade exposta ou revelada. Penso que se trata de uma verdade em andamento, que se põe como objeto de questionamento. Foi, salvo engano, Paul Klee quem disse que "a arte não reproduz o visível, ela torna visível". Eu diria que a arte teatral de André Antoine não imita a realidade, ela a torna visível, e dela apresenta elementos perturbadores e indagativos, dentro daquilo que em geral se chama a realidade, o que jamais soubemos ao certo o que é.

Tradução de Alessandra Fernandez
Revisão técnica Simon Rosenfeld

DEBATE SOBRE ENCENAÇÃO MODERNA

Jean-Pierre Sarrazac e Sílvia Fernandes*

SÍLVIA FERNANDES — A minha primeira questão é muito simples: gostaria de saber se essa visão equivocada — que desconsidera Antoine como artista produtor de um realismo crítico — difundiu-se graças a avaliações estabelecidas por historiadores da encenação moderna como Denis Bablet?

SARRAZAC — Trabalhei com Denis Bablet na revista *Travail Théâtral*. Ele era uma pessoa formidável, responsável pelo Laboratório de Teatro do CNRS[1] e um poço de conhecimento em matéria de cenografia e de direção. Mas como cada um de nós tem seu fraco, Bablet encantava-se pelas encenações com teatralidade fortemente ostensiva, tendo Tadeusz Kantor como referência principal. Um segundo aspecto a se considerar é quanto ao método da reflexão. Ao pretender um discurso pedagógico, Bablet se esquecia que as coisas nunca cessam de ser seu contrário. Ao julgar o Naturalismo ele foi longe demais naquilo que eu chamaria de "pedagogismo". Ele se recusa a resgatar a teatralidade que havia na obra de Antoine. Como procurei mostrar, no realismo de Antoine existem montagens e micro-montagens. E acredito que não esteja inventando coisas quando insisto neste ponto: basta ver o processo da montagem nos seus filmes.

Quando você vê seus nove trabalhos de cinema, um que é inacabado, é realmente incrível a qualidade de invenção. *Les Coupables*, baseado em um texto de François Copet, passa-se em

---

* Sílvia Fernandes é pesquisadora teatral e professora de História do Teatro na Universidade de São Paulo, autora de *Grupos Teatrais, anos 70* (Unicamp, 2000), *Memória e Invenção: Gerald Thomas em Cena* (Perspectiva, 1996) e co-autora de *Sobre o Trabalho do Ator* (Perspectiva, 1988). Na ocasião do debate, ocorrido em 17 de outubro de 2001, apresentou um amplo estudo sobre o trabalho de Jean-Pierre Sarrazac.

[1] Centre Nationale de la Recherche Scientifique, organização de fomento à pesquisa do governo francês. (N.O.)

uma penitenciária para crianças. Foi o primeiro filme de Antoine que vi. De pronto notei a semelhança com *Les quatre-cent coups*[2] de François Truffaut. Depois me deparei com um artigo em que Truffaut assume que seu filme foi tirado de *Les Coupables*. O texto, significativamente, chamava-se *Antoine, le Patron*[3]. No cinema, Antoine, que não era modesto, pretendeu fazer o mesmo que fez com seu teatro: mudar tudo. Teve enormes problemas com isso.

SÍLVIA FERNANDES — Gostaria de ouvir também um pouco mais sobre a relação de Antoine com a dramaturgia de Strindberg.

SARRAZAC - Antoine, como Zola, não gostava muito da abstração, nem da mistura entre o muito abstrato e o muito concreto. Strindberg, em sua dramaturgia, foi o campeão da combinação dos dois. Lembremos que Strindberg tentou ser entronizado por Zola como papa do teatro naturalista. Para isso ele enviou uma de suas peças, *Pai*, a Zola, para ser avaliada. Zola demorou muito a responder e finalmente disse: sua peça é muito interessante, mas suas personagens não têm estado civil, são abstratas demais. Vocês sabem que Strindberg teve uma vida difícil, viveu muito tempo em Paris, e logicamente quis ser encenado por Antoine. E conseguiu com *Senhorita Júlia*, numa das últimas temporadas do *Théâtre Libre*. As pessoas ficaram horrorizadas com a peça, mas Antoine se interessou muito. O prefácio escrito por Strindberg para *Senhorita Júlia* tem doze páginas. Ao lê-las aprendemos mais sobre o teatro moderno do que em volumes inteiros de muitos especialistas. É um texto extraordinário. Descobri muito recentemente que André Antoine o tinha reproduzido e mandado distribuir para os espectadores. Naquele momento houve uma interação muito forte entre dramaturgo e diretor. Um se valeu das idéias do outro. Mesmo em 1907, muito mais tarde, quando Strindberg dirige seus textos em Estocolmo ele parece seguir o modelo do *Théâtre Libre* de 1887.

[2] *Os Incompreendidos* é o nome pelo qual é conhecido o primeiro filme de François Truffaut. O título original em francês pode ser traduzido como *As quatrocentas bofetadas*. A personagem central se chama Antoine. (N.O.)
[3] *Antoine, o Modelo*. (N.T.)

Infelizmente, Strindberg sucumbiu a um combate épico travado com Ibsen. Henrik Ibsen era da geração anterior, um alcoólatra que tornou-se um homem célebre e mestre de todas as virtudes, a ponto das ligas feministas prostrarem-se diante dele. Era pequenininho, considerado o papa do novo teatro. Strindberg dizia: quem é esse louco? A posteridade colocou um pouco as coisas em seus lugares ao valorizar Strindberg. Conta-se que Ibsen tinha uma fotografia de Strindberg sobre sua escrivaninha, para vigiá-lo. E quando Ibsen morreu, Strindberg teria dito: "tarde demais!". Strindberg assistiu a *Rosmersholm*, uma peça formidável de Ibsen, e disse que era realmente muito interessante, mas que Ibsen não entendeu nada porque fez um drama com tudo o que acontece depois, e deveria ter feito com tudo o que aconteceu antes. Por outro lado, Strindberg retoma muito dos temas de Ibsen e os transforma por completo. *Senhorita Júlia* não está distante de *Hedda Gabler*, por exemplo.

Apesar das montagens de Antoine e de Lugné-Poe[4], as relações com Strindberg eram muito difíceis, ele tinha má reputação e foi pouco montado na França. Não era alguém de trato fácil. Era uma pessoa delirante, que jogava com isso, enfim, ele tinha um humor muito particular. Foi com Max Reinhardt e com os expressionistas — para quem ele se torna um pai — que Strindberg veio de fato a se tornar um artista referencial para a dramaturgia moderna e contemporânea.

Uma de minhas idéias de provocação é dizer que seria preciso reconciliar Strindberg e Brecht. Acredito que há na obra de Strindberg algo que Brecht nunca soube abordar bem — ele mesmo o disse — que é a vida privada. Brecht se interessa pelo *gestus*[5], mas não se interessa pelo *raptus* — uma espécie de desvio da alma (o termo é da psicanálise). Ora, todo o teatro de Strindberg é feito dessas derrapagens. E o teatro contemporâneo é um teatro do *raptus*, um teatro da deriva, tal como ocorre na obra de Franz Xavier Kroetz. A subjetividade me parece algo muito importante e eu a descobri na obra de Strindberg.

[4] Lugné Poe foi assistente de Antoine e ator no *Théâtre Libre* entre 1888 e 1890. Aproximou-se do movimento simbolista e se ligou então ao Teatro d'*Art* de Paul Fort, a partir do qual fundou em 1893, com Camille Mauclair, o Teatro de *l'Oeuvre*. (N.O.)

[5] Conceito importante da teoria brechtiana e definido com precisão no ensaio *A Música-Gestus*, o *gestus* refere-se a uma atitude contraditória que traduz um comportamento social. (N.O.)

PÚBLICO — Não será possível fazer com as peças de Brecht uma interrogação parecida com a que o senhor fez com Antoine: não existiria no teatro brechtiano um outro tipo de subjetividade? Recusar esse aspecto de sua obra não é trabalhar com oposições simplificadoras?

SARRAZAC — Claro, existe também uma subjetividade na obra de Brecht, sobretudo quando você pega peças como *Terror e Miséria no Terceiro Reich* ou algumas de suas peças curtas, que são pequenas jóias. Brecht disse que um homem sozinho não é um homem. O homem começa a dois. A humanidade começa com a relação entre dois indivíduos. Na obra de Strindberg, por sua vez, ocorre um mergulho no psiquismo, feito de modo muito direto porque sua trajetória dramatúrgica é autobiográfica. Strindberg valorizava o aspecto confessional do *Fausto* de Goethe. Há no seu teatro uma espécie de "rousseauismo" fundamental, potencializado: é um teatro da confissão e uma confissão sobre o teatro. Rousseau dizia se desnudar em seus escritos. Strindberg despe-se no teatro através de procedimentos complexos. Ele foi também um fotógrafo, e boa parte de suas fotografias são auto-retratos. A outra parte são "celestografias", isto é, auto-retratos no Cosmos. Todas as suas peças têm alguma coisa de auto-retrato. Como estrutura, elas remetem às telas de Hyeronimus Bosch. Vemos sempre um Eu estilhaçado. Em *O Caminho de Damasco* uma personagem se chama "O Desconhecido", o que vale dizer: "o desconhecido de si mesmo". Esse sujeito, que talvez não se conheça jamais, é quem diz: "Será o meu pranto ou será a chuva? Será meu olho ou serão as estrelas? Eu sou eu ou sou um gás cósmico?" A profundeza da subjetividade se relaciona à abertura do Cosmos. Acredito que esta dimensão cósmica e ao mesmo tempo intra-subjetiva, que se percebe na obra de Strindberg, escapa a Brecht. Mas podemos dizer também que felizmente ela lhe escapa. Brecht observa com justiça em um de seus textos: um elemento a mais seria um elemento em excesso. Toda obra tem sua economia.

PÚBLICO — O dramaturgo inglês Edward Bond, que também defende a importância da subjetividade, há alguns anos tem reagido contra os modelos de Brecht e Beckett. Vocês concorda com essa negação?[6]

[6] Veja-se a esse respeito o debate com Edward Bond que consta deste volume. (N.O.)

SARRAZAC — Edward Bond tenta se destacar de Brecht e de Beckett para fazer sua própria autobiografia. Tenho muitas dúvidas se ele tem razão ao negar suas influências. Na prática, suas peças guardam uma relação muito forte com os dois, e isto não altera em nada sua originalidade. É um grande autor e não tem necessidade de prová-lo. O que é interessante nas *Peças de Guerra* de Bond é a dimensão expressionista. A presença "munchiana" do grito, a feição monstruosa. Existe uma dimensão de paranóia em seu teatro, de calvário, de *Via Crúcis* nas personagens. E isto provém de Strindberg e Beckett: o trajeto de uma personagem errante que partiu em busca de si mesma e que se encontra na errância — também no sentido do erro, do perder-se. Essa poética da errância aparece muito na dramaturgia atual, daí o uso da técnica do *Stationen Drama*, o Drama de Estações, a via do rosário crístico, não para cair na beatice, mas porque o caminho da cruz pode mostrar a busca do homem jogado num mundo sem sentido. Uma fala de *O Caminho de Damasco* de Strindberg diz: "Não foi o começo quando nós chegamos. Não será o fim quando terminarmos. É uma fragmento da vida, sem começo nem fim." Temos aqui uma espécie de tragicidade moderna que reaparece nos vagabundo imóveis de Beckett, personagens que caminham no mesmo lugar. E está também presente no teatro de Bond. Esse aspecto é em parte recusado por Brecht, na medida em que Brecht rejeita o trágico. Mãe Coragem não é uma figura trágica para Brecht porque ela volta para seu negócio. Entretanto, há um núcleo trágico em Kafka e em Beckett — não falo de tragédia, mas do trágico — e certamente em Heiner Müller, e era este era seu problema com Brecht.

PÚBLICO — Seria possível vincular o teatro de Georg Büchner a essa dramaturgia da errância?

SARRAZAC —Não acredito que Strindberg tenha conhecido Büchner, mas ambos são os pais do teatro expressionista. Muito da dramaturgia do Expressionismo procurou refazer *Woyzeck*. E foram os encenadores daquele movimento que reabilitaram essa peça esquecida. Isso teve tal poder de influência sobre o teatro moderno que não conheço um diretor ou autor que, nos últimos dez anos, não tenha vontade de reescrever ou encenar Büchner. *Woyzeck* é uma peça matriz para o teatro do último decênio do Século Vinte. E os diretores mais apaixonantes passaram por ela, tendo-a montado ou apenas se inter-

rogado a seu respeito. É uma peça extraordinária e muito aberta, porque inacabada. Alguns filólogos alemães vem dizendo, ultimamente, que isso não é verdade: não é uma peça de fato inacabada, havendo nela uma ordem certa. Há um enigma Woyzeck interessante.

PÚBLICO — No livro *O Romance Experimental*, Zola termina dizendo que ou o teatro será naturalista ou não existirá. O que isso significava?

SARRAZAC — Zola é um polemista extraordinário. É num momento específico que ele diz que o teatro será naturalista ou não haverá mais teatro. E eu acho que ele tem razão. É preciso, porém, completar a citação com outra de suas afirmativas: a de que não há progresso na arte, ainda que determinadas fórmulas correspondam melhor a cada época. Quando pensamos em Antoine na França, Stanislavski na Rússia e Otto Brahm na Alemanha vemos que o projeto naturalista de Zola correspondia ao momento como nenhum outro. Por outro lado — é preciso jogar com os contrários — o Naturalismo e o Simbolismo estão tão próximos que um movimento engendra o outro. Certos autores passam por sua fases de modo distinta. Outros são ao mesmo tempo naturalistas e simbolistas, como Ibsen, Strindberg e Tchekhov. É aqui que Zola não tem mais razão.

Houve um dramaturgo ligado ao *Théâtre Libre* chamado Jean Jullien, hoje completamente esquecido, que se insurgiu contra Antoine porque, em determinado momento, lhe parecia que o *Théâtre Libre* estava ficando comprometido demais com o que se esperava dele. Jean Jullien estava credenciado para a crítica porque foi um dos primeiros jovens autores naturalistas. Seu temor era que Antoine estivesse próximo de caricaturar a si mesmo como artista, e isto não é bom. Em nome de um conceito, ele estaria montando autores que não se sustentam artisticamente. Jean Jullien cria uma revista chamada *Art Écléthique* por volta de 1890 cujo objetivo é promover o encontro dos naturalistas e simbolistas que estima. A revista seria um lugar de passagem entre os dois movimentos. Jean Jullien dizia que no Teatro Grego e no teatro de Shakespeare duas dimensões se combinam sem cessar: a do observar e a do imaginar. A dimensão do diurno e a do noturno. Esperava um teatro que operasse as duas ao mesmo tempo, o que, numa certa medida, Tchekov e Strindberg fizeram com uma combinação "naturalista-simbolista" a um tempo feita de observação e de sonho. Jean Jullien é ainda o inventor da famosa

fórmula da "fatia de vida". Ele disse: "O que deve ser o teatro? Uma fatia de vida posta em cena com arte". Ele foi alguém que exigiu um teatro de análise e síntese conjugadas mas se viu muitas vezes infeliz ao constatar que a expressão "fatia de vida" era divulgada sem a continuação da idéia: "posta em cena com arte". Portanto, a noção de "fatia de vida" não corresponde à idéia corrente. Quando se ironiza o fato de Antoine ter feito uso de pedaços de carne em cena e transformado o palco numa réplica do açougue, o que geralmente se ignora é que *Les Bouchers*[7] era uma dramaturgia em versos, não uma peça naturalista. O conceito de "fatia de vida" deve ser lido a partir de seu anti-aristotelismo. Ele não compactua com a teoria clássica do Belo, nem com a estruturação de uma dramaturgia em cinco atos, com começo, meio e fim. A "fatia de vida" propõe peças abertas, breves, fragmentárias, sem desenvolvimento de crise. Nesse sentido, é uma teoria válida também para peças curtas não naturalistas como as de Maeterlinck: *O Intruso* ou *Os Cegos* e sobretudo *Interior* — são "fatias de vida" de um ângulo cósmico.

PÚBLICO — À força de mover os espectadores, o teatro pode instaurar, como queria Antoine, uma investigação semelhante à de um detetive, que terá que colher os indícios no cenário, na encenação e nos gestos. Quando vamos ao teatro, de que modo devemos ver para chegara à análise da totalidade?

SARRAZAC —É difícil responder a esta pergunta, porque ela é muito importante. Não se trata de colocar o espectador em uma posição de análise. No fundo é preciso falar do prazer do enigma. É estranho dito assim, mas acredito que o teatro deva ser um enigma, e o trabalho dos artistas não é resolvê-lo, mas trazer o enigma à luz, dar-lhe relevo, fazê-lo frutificar. E o espectador sai do espetáculo com esse enigma a continuar interrogando. Falei de Edgar Allan Poe porque algumas vezes o romance policial soube trazer o enigma à luz. Não se trata da outra possibilidade, que seria deixar o enigma no escuro, na opacidade. O caminho mais forte é aquele

[7] *Les Bouchers* (Os Carniceiros) peça de Fernand Icres, drama em um ato, escrita em verso, representada pela primeira vez no Teatro Livre em 19 de outubro de 1888. (N.O.)

que preserva o segredo, tendo exposto o enigma à luz da razão. Sem acreditar que a razão poderá ter razão no enigma. É por isso que procurei falar num caminho de conhecimento, o que deve ser feito através do prazer. Você pergunta pela totalidade: esse processo de conhecimento dos atores e diretores se dá num vai e vem entre os detalhes e as grandes linhas. Era a recomendação de Stanislavski aos atores: você deve interpretar os detalhes, mas deve fazê-lo ao interpretar a linha geral do papel. Tentei mostrar a respeito de Antoine que, para ele, era muito importante a linha geral da direção. Debruçar-se sobre a cena, para tentar ver nela as coisas que são do domínio do invisível, do insuspeitável, mas investigando a direção à qual os indícios nos levam.

PÚBLICO — Antoine chegou a sistematizar alguma coisa em relação à atuação?

SARRAZAC — Antoine criou uma geração de novos atores franceses. E muitos deles tornaram-se diretores importantes. Ele ia ao concurso de admissão do Conservatório e na saída pegava aqueles que não eram escolhidos para a *Comédie Française*. Eram os atores que lhe interessavam, os artistas mais simples, capazes de falar — palavras dele — "como na vida". Não queria o tom elevado. Arquillère, por exemplo, era um ator formidável. Antes trabalhou como um pintor de prédio a quem Antoine disse: "acompanhe-me, vou lhe ensinar a fazer teatro". Assim, ele conseguiu criar um verdadeiro grupo. Mais tarde, na época do *Théâtre de l'Odéon*, que é o segundo teatro francês, ele convidou artistas de variedades para interpretar Molière.

Talvez por ser ator — ele tinha uma interpretação vocal bastante branca e falava baixo — Antoine tinha uma atenção verdadeiramente tirânica sobre a equipe. Era bastante generoso mas muito autoritário. E buscava uma coesão total: para ele não existe um figurante que não mereça atenção. Lembremos que algumas vezes ele usava multidões em cena. Além disso é preciso compreender que ele não era um homem da escrita. Seus livros do fim da vida são meio fabricados, feitos porque ele esteve perto de se arruinar. Quando eu organizei uma antologia de textos de Antoine preferi as cartas pessoais e cartas aos jornais, que ele escrevia com freqüência e que são bastante consistentes, ou as suas conferências, escritos que acom-

panharam suas prática. Jacques Copeau, por exemplo, era um bom escritor. Que fosse realmente um grande diretor eu duvido. Antoine era uma pessoa da prática. Especificamente sobre o ator existe uma carta que ele enviou a um grande ator francês, quando era jovem e não tinha ainda feito nenhum espetáculo. Posso mencionar também um artigo do fim de sua carreira como crítico de teatro, em que ele discute o *Paradoxo sobre o comediante* de Diderot, assunto que tanto o interessou. Repetidas vezes ele volta à questão: viver a vida da personagem ou tomar distância? É uma pessoa que tem uma reflexão, mas não um sistema. Mas que em compensação tinha uma prática muito exigente na qual sabia bem o que queria dos atores, o que esperava dos atores. Não se pense, com isso, que não fosse um homem culto. Dizem que ele lia — não há motivo para não acreditar - quinhentos manuscritos por verão. Ele partia para a Bretanha , lia e lia. Vocês conhecem muitos diretores, mesmo os presentes na sala, que leram tanto? Hoje em dia há dramaturgos na França que sabem escrever muito bem, não cometem erros de ortografia, todos têm mestrado, mas às vezes me pergunto se sabem ler.

PÚBLICO — Zola escreve seu manifesto sobre o romance e o teatro dez anos depois da Comuna de Paris. Em que medida a experiência da Comuna de Paris e a destruição de parte da população parisiense repercutiram no Naturalismo?

SARRAZAC — A Comuna de Paris é uma das lembranças mais rechaçadas da França. O que sei é que Zola era socialista assombrado pelo anarquismo. Freqüentou o ambiente do *Chat Noir*, que era um cabaret em Montmartre onde se faziam espetáculos de variedades. Zola, como Antoine, amava os meios populares e uma dose de subversão. Acredito que dialogava com o movimento anarco-socialista que existia na França na época. É possível dizer, ainda que a palavra que não devesse ser usada neste momento[8] que os autores montados por Antoine, como Georges Darrien, que inspirou a Breton, são quase terroristas. Sei ainda que a Paris de fogo e cinzas, e mesmo a Paris reconstruída, aparece nas peças do *Théâtre Libre*. Os

[8] Alusão ao atentado de 11 de setembro de 2001 que derrubou as torres do World Trade Center em Nova Iorque. (N.O.)

Goncourt, que eram um pouco reacionários, se interessaram pela Comuna de Paris. Mas é um domínio pouquíssimo abordado na França. Existem algumas tentativas estrangeiras de resgate, como as de Brecht ou Adamov. Mas não há verdadeiramente peças francesas sobre a Comuna de Paris.

PÚBLICO — Em que medida podemos dizer que os diretores contemporâneos são herdeiros do trabalho de Antoine?

SARRAZAC — Na França há uma disputa dualista da encenação. De um lado Antoine, do outro lado Copeau. Há bastante tempo que o modelo poético de Copeau está mais em voga, com seu idealismo, sua teatralidade à mostra, referências ao teatro de feira, à *Commedia dell'Arte*, a um teatro asiático, gestual, codificado. Poderíamos dizer que Ariane Mnouchkine é uma descendente de Copeau porque ela reclama esta posição. Nessa visão inclui-se também um projeto importante de descentralização teatral, trabalho no campo ou nas zonas vizinhas. De outro lado, existem alguns diretores alinhados com Antoine, como Roger Planchon. Em certo momento ele passa a extrair seu método de trabalho de Brecht, mas sua encenação se assemelha estranhamente à de Antoine. Se Planchon tivesse enviado sua peça *La Remise* a Antoine em seu tempo, certamente este a teria montado. Há um certo naturalismo no trabalho de Roger Planchon, bem como na obra de diretores como Alain Françon e Jacques Lasalle. O diretor Antoine de Vitez já observava que os diretores, o público e a crítica francesa não param de oscilar entre os modelos de Antoine e Copeau. Mas se perguntava: Será que não é possível pensar nos dois ao mesmo tempo? Talvez mais próximo de Copeau, o próprio Vitez procurava pensar uma síntese entre realismo e convenção. Afinal, é isso que está em questão. Tentei mostrar há pouco que o realismo e a convenção se combinam em Antoine, e que talvez isso possa ocorrer com encenadores que Gordon Craig e Meyerhold. Um outro modo de pensar o problema é distinguir sobre os dois grandes paradigmas da encenação teatral: a morte e a vida. Há um teatro que se volta para o movimento da vida, como o de Antoine. E existem diretores que querem fazer um retrospecto da vida a partir da morte, como Craig quando fala das "marionetes" ou Kantor. Uma combinação disso se dá na busca de uma tensão extrema feita de uma luminosa obscuridade em que os contrários são

colocados um ao lado do outro. Antoine nunca conseguiu montar obras do dramaturgo belga Maurice Maeterlinck. Foi Lugné-Poe que o montou. Maeterlinck disse uma frase lapidar: "É preciso pôr a morte em cena". Ele não está enganado pois aí reside um domínio estrutural do teatro — a máscara tem na origem a máscara funerária. O teatro no Ocidente se aproxima, no seu nascimento, do culto dos mortos. A última peça de Strindberg chama-se *A Grande Estrada*, que, na cidade de Estocolmo, é o nome do caminho que leva ao cemitério. A personagem principal da peça é um morto que volta aos lugares de sua vida. No fundo, o que o teatro pode nos provocar de mais forte é refazer nossa vida de forma múltipla. Ademais, as personagens são mortos que levantam e que percorrem de novo suas histórias. Mortificadas como certas personagens da comédia, ou mortas como as da tragédia. O importante é não fazer com que essas dicotomias não prejudiquem a percepção complexa das coisas. É preciso opor criando tensões.

PÚBLICO — A minha pergunta tem a ver com textos que o senhor escreveu sobre a crítica. Eu gostaria de ouvi-lo falar sobre a distinção entre a crítica *do* teatro, feita por dentro, do ponto de vista dos produtores, e a crítica *de* teatro, feita na imprensa. O senhor acredita que seja possível fazer crítica *do* teatro na imprensa ou esta crítica pede um suporte que não seja a própria literatura. Teria sido uma incompatibilidade entre a crítica *do* e a crítica *de* que levou Barthes a abandonar o teatro?

SARRAZAC —Fui aluno de Roland Barthes e de Bernard Dort simultaneamente e foi duro ver que Barthes não se interessava mais pelo teatro. A geração da revista *Théatre Populaire* foi fundadora de uma visão nova de teatro na França, e quando criamos *Travail Théatrale* apenas acompanhávamos aquela referência. Diante da desistência de Barthes, eu sempre penso que ele foi um grande infiel, que ao mesmo tempo era um apaixonado permanente. Ele precisava dessa migração, tinha necessidade de se afastar. Nietzsche escreveu a Strindberg: "O senhor quer que nos amemos? Então, divorciemo-nos". Barthes produziu grandes textos sobre teatro e depois tomou outro rumo. Mas fez um retorno sub-reptício, algo secreto ao teatro, através de um estudo maravilhoso que é *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, escrito segundo um método dramático. Se quisesse alguém poderia estudar a

afinidade entre esse livro e certas peças de Koltès: em ambos existem combates do desejo. A meu ver, o tema "Barthes e o teatro" está longe de ser esgotado.

Sobre a questão da crítica *do* teatro ou crítica *de* teatro, me parece que este é um bom jeito de relatar a trajetória de *Théâtre Populaire*. A revista aconteceu entre 1953 e 1964. Tinha uma tiragem de 500 exemplares. Ela nasceu para defender Jean Villar, e muito rapidamente assume outra posição. Brecht chega na França com *Mãe Coragem e seus filhos*, peça sobre a qual Barthes, Althusser e Dort escreveram textos absolutamente extraordinários. Rapidamente ela se torna uma revista brechtiana. Muito brechtiana. Ela combate a idéia de um teatro burguês. O grande inimigo de Barthes é o pequeno-burguês, algo, talvez, que ele tentava eliminar em si mesmo. Hoje podemos dizer que essa posição gerou alguns excessos. Barthes e Dort não souberam, ao menos no início, perceber a medida do gênio de Beckett. Talvez tenham sido duros demais com Ionesco e Adamov. Mas o interessante é que *Théâtre Populaire* iniciou o que poderíamos chamar de dramaturgia francesa no sentido moderno. A crítica *do* teatro, assim, era pôr em obra, no interior do processo teatral, uma trajetória crítica. É fazer dramaturgia. A *crítica do teatro* se abre para um *teatro crítico*, e ambos são indissociáveis.

Quanto à crítica jornalística de teatro, seria tarefa da *crítica do teatro* torná-la mais modesta, sóbria, com outros horizontes. Dort, por exemplo, insistia muito na necessidade de uma *crítica do teatro*. Ele dizia que é preciso relatar o processo de criação, não apenas descrever o espetáculo, mas também a relação com o público, interpretar os acontecimentos etc. O discurso sobre o teatro é necessário, não devendo ser apenas puramente subjetivo, nem deve se ater ao momento da representação. Seria preciso que tivesse uma dimensão mais do que estética, também sociológica, dando conta das condições econômicas da representação, e que também estivesse engajado na história. Sei bem que estamos na época da pós-modernidade e não me faço de nostálgico das Luzes. Mas há uma lição a se aprender com isso. Vivemos num período de desencantamento político e isso é muito fácil. A *crítica de teatro* submergiu nesse desencantamento. Não estabelece mais uma ligação entre os espetáculos de um mesmo diretor, abandonou qualquer responsabilidade sobre o discurso, sucumbiu a desvios mercantis, aderindo a um estilo "uma obra em seguida da outro" comum no teatro de hoje. Por outro lado, o desencantamento

pode ter algo positivo. Quando acreditamos demais numa espécie de utopia do progresso, não desenvolvemos o suficiente a dimensão subjetiva e as relações de força na vida privada. O teatro de hoje, ao menos, leva isto em conta, criticando as antigas utopias, inclusive a utopia brechtiana. E a este respeito acho que tem razão. A utopia tem razão, mas a crítica da utopia tem razão também. O teatro do desencantamento, para mim, não está ligado ao cinismo. Talvez a última posição política sólida que se possa ter, por enquanto, seja o desencantamento. Desencantamento ativo.

TEATRO RUSSO MODERNO E SEU PÚBLICO

Elena Vássina*

. No que diz respeito ao nascimento do teatro russo moderno, não há dúvidas: todos os estudiosos da arte dramática sabem, em pormenores, que o ato de fecundação começou às 14 horas do dia 22 de junho de 1897 e durou 18 horas seguidas. Enquanto o período da gestação levou um ano e quatro meses.

Konstantin Stanislávski e Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko, os dois grandes reformadores do teatro do Século 20, se encontraram num restaurante moscovita, *Slaviánski Bazar* para discutir o programa de criação do futuro teatro e falaram muito, não somente dos aspectos estéticos da formação da nova linguagem dramática, mas também de problemas de organização, de relações do novo teatro com a cidade, com a sociedade e com o público.

Segundo Stanislávski, "o programa da atividade que se iniciava era revolucionário...". Na sua "aspiração revolucionária destruidora em prol da renovação da arte,"[1] Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko declararam guerra sem compromisso ao teatro velho.

E a história do teatro deveria ficar grata que ambos *revolucionários* possuíam muitos talentos, bastante coragem e não poucas ambições, no desejo de realizarem o ideal do novo teatro, querendo chegar ao sucesso a qualquer custo. A inauguração do Teatro de Arte de Moscou (TAM), no dia 14 de outubro de 1898, marcou o início da nova época teatral.

Com certeza, no contexto artístico europeu do limiar dos Séculos 19 e 20, Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko não foram os únicos diretores preocupados com a renovação da arte cênica. Mas,

* Elena Vássina é pesquisadora teatral russa, especialista em estudos comparativos entre as culturas brasileira e a russa. Doutorou-se no Instituto Estatal de Pesquisa de Arte (Moscou, 1984) e é atualmente professora da Universidade de São Paulo.

[1] K. Stanislavski. *Minha Vida na Arte*, Trad. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1986, pp.264-265.

certamente, foram eles os primeiros a definir o novo paradigma do fazer teatral na sua complexa unidade: no plano estético, ideológico e prático. Segundo seu conceito, teatro, antes de mais nada, era uma arte coletiva. No processo da criação do espetáculo, como realça J.Guinsburg, "uma das principais inovações [do Teatro de Arte de Moscou] foi, sem dúvida, a que adveio da adoção do princípio do ensemble artístico, a equipe que materializa a peça como uma produção conjunta"[2]. Poderíamos acrescentar a isso de que não menos inovador e ousado foi o projeto de formação do público, elaborado por Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko. É hoje quase esquecido o fato de que inicialmente os "pais-fundadores" chamaram sua nova companhia de "Teatro de Arte (ou Artístico) de Moscou Acessível a Todos". E no Estatuto do TAM ficaram consagrados dois objetivos principais: o primeiro foi a criação de um novo tipo de teatro ao alcance do público democrático que desejasse tomar consciência dos problemas de seu país e seu povo. Na visão de Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko, os espectadores deveriam deixar de ser passivos apreciadores da arte dramática e se tornarem os co-criadores do espetáculo. Como segundo objetivo, se assinalava a importância da formação do repertório "sério", composto de peças clássicas e contemporâneas, que abririam a possibilidade de reflexão sobre os problemas mais atuais e profundos da realidade russa e sobre o lugar do ser humano na história e no mundo.

Assim, já nos primeiros anos da existência do TAM, cristaliza-se o conceito do espetáculo teatral visando a integridade de sua comunicação estética, sendo aquela um resultado da unidade do grupo (que se congrega em seu trabalho conjunto através das mesmas idéias e dos mesmos objetivos artísticos) e do público, que ao pensar e respirar em consonância com o palco será capaz de perceber e "decifrar" as mensagens que lhe são dirigidas.

Analisando a linguagem teatral, o destacado semioticista russo Iúri Lotman realça: "Nenhum outro tipo de arte, senão o teatro, está ligado tão diretamente à reação do público e reage a ela de um modo tão imediato e ativo. A própria possibilidade do diálogo representa uma das mais importantes e difíceis conquistas da cultura, e a perda do diálogo

[2] Guinsburg J. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*. S. Paulo: Perspectiva, 1985, p.38

com o público é a morte da cultura. (...) O diálogo do espetáculo com a platéia tem um caráter complexo. Para que o diálogo se realize é preciso, antes de tudo, uma confiança mútua de seus participantes... O teatro deve possuir seu próprio público como seu ativo apreciador e interlocutor.(...) Pessoas que entram no teatro ainda não representam um conjunto — é uma reunião casual de indivíduos. Somente o espetáculo, o teatro, o palco os unem numa personalidade coletiva."[3]

A linguagem dramática elaborada pelo Teatro de Arte de Moscou, logo nos primeiros anos de sua existência, revelou seu dom quase mágico de transformar "uma reunião casual de indivíduos" em "personalidade coletiva", de formar o novo conceito de *Teatro-Casa,* entidade que reúne palco e platéia como um grupo de "crentes" na mesma idéia estética, social e política que possui o código comum da comunicação.

Vários espetáculos no TAM tiveram tão ampla repercussão que se tornaram eventos importantes não só no contexto artístico, mas também na vida política-social da Rússia. Sabe-se, por exemplo, que a apresentação do drama de Ibsen *Um Inimigo do Povo*, em 19 de fevereiro de 1901, no dia do massacre de um grupo de estudantes pela polícia, se transformou numa verdadeira manifestação política. O público captava do espetáculo qualquer insinuação à liberdade, reagindo a qualquer palavra de protesto de Dr. Stockmann (personagem principal interpretado por Stanislávski). De repente, quando Stockmann, ao ver o buraco em seu paletó, diz: "Nunca se deve vestir um traje novo quando se vai combater pela liberdade e pela verdade", a platéia explodiu em aplausos, alguns espectadores começaram a pular de seus lugares e correram para o palco para apertar a mão de Stockmann ou... de Stanislávski.

E as peças de Górki... O poder oficial temia tanto as estréias de suas peças (o escritor estava sob vigilância policial), que mandava instalar no próprio teatro e ao seu redor um serviço policial reforçado. Stanislávski lembra-se que na véspera de um ensaio geral de *Os Pequenos Burgueses*, de Górki, na praça diante do teatro desfilavam tantos policiais a cavalo que parecia que se preparava uma ba-

[3] Iu.Lotman."Iazyk teatra (Linguagem do teatro)". *In: Ob iskústve (Sobre arte).* São Petersburgo: Iskústvo-SPB, 1998, p.607.

talha e não um ensaio do espetáculo. Antes da estréia de outra peça de Górki, *Os Filhos do Sol*, o TAM recebeu ameaças armadas da extrema direita (chamadas "centúrias negras") de invadir, durante o espetáculo, o teatro que, ao seu ver, era demasiado esquerdista. E num certo momento da apresentação do espetáculo, levado pelo pânico, o público confundiu a multidão cênica com as "centúrias negras". Foi um episódio tragicômico que, aliás, deixou Stanislávski preocupado com o destino de seu teatro: ele não queria que o envolvimento tão direto dos espectadores com as emoções políticas prejudicasse o *credo* artístico do TAM.

Os censores assistiram a todos os espetáculos para não deixar os atores pronunciarem uma palavra a mais além do texto censurado. E a polícia temia que o TAM viesse a ser um lugar da propaganda política. Foi uma experiência bastante contraditória, um momento delicado na história do TAM: surgia essa óbvia tentação de o TAM se tornar um teatro de nítida tendência política. Mas Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko ficaram bem firmes para que seu teatro continuasse a ser *de Arte* (sempre com maiúscula!) desempenhando, antes de mais nada, um importantíssimo papel estético. Stanislávski chegou a refletir a este respeito: "O tendencioso e a arte são incompatíveis, um exclui o outro. Basta que se enfoque a arte com intenções tendenciosas, utilitárias ou outras intenções não artísticas, para que ela comece a perecer como a flor nas mãos de Siebel. Em arte, a tendência estranha deve transformar-se na sua própria idéia, realizar-se no sentimento, tornar-se aspiração sincera, uma segunda natureza do próprio artista, e então ela integrará a vida do espirito humano do ator, do papel, de toda a peça e se tornará não uma tendência mas um credo propriamente dito."[4]

Mas vejam que paradoxo! Ao ter recusado o papel de teatro politicamente tendencioso, o TAM não deixou de reagir como um delicado barômetro às mudanças da atmosfera político-social da época pré-revolucionária e, dentro do contexto da vida cênica russa do início do Século 20, tornou-se uma companhia mais "engajada", que tinha óbvios compromissos tanto com sua época turbulenta, quanto com as inquietações de seu público. Com efeito, de 1898 até

[4] K. Stanislávski. *Op.cit.*,p.338-339.

1917, o TAM foi o único teatro russo que influenciou bastante pensamentos, gostos e valores de seus espectadores, os quais, ao entrarem num modesto e severo prédio na rua Kamerguérski, logo se sentiam *em casa*. E é impossível contar quantas vezes a cada noite, quando se abria a cortina com a conhecidíssima e bem querida imagem de uma *gaivota* (à memória da peça de A.Tchékhov, autor predileto do TAM), acontecia aquela mágica comunhão do palco e platéia — aquela que sonham todos os que se dedicam ao teatro. Foi lá, no centro de Moscou, na rua Kamerguérski, que Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko levaram a missão do teatro às últimas conseqüências e desde então, "a recôndita sensação do messianismo ficou gravado no código genético daqueles que se dedicavam ao teatro na Rússia..."[5]

Teatro para os Escolhidos

Certamente, nas duas primeiras décadas do século passado, havia na Rússia vários diretores e grupos que ocuparam, em comparação com o TAM, posições estéticas e políticas muito mais radicais. Basta se lembrar da linguagem ousada do teatro de convenção de V.Meyerhold ou das montagens "escandalosas" dos cubo-futuristas russos. Mas, até então, até a revolução explodir no outono de 1917, as experiências teatrais estavam restritas a um número bastante limitado de espectadores, a uma certa elite intelectual e artística envolvida numa espécie de *protesto estético* (se usarmos a definição de N.Berdiáiev). Sabe-se que o pequeno teatro da atriz V.Komissarjévskaia parecia ferver no dia 30 de dezembro de 1906, o quando da estréia de *A Barraca de Feira.* Realizada por V.Meyerhold, a montagem dessa peça curta de A.Blok (o espetáculo durou somente 35 minutos!) provocou o maior escândalo teatral ao marcar o rompimento com a longa tradição mimética de arte dramática e ao iniciar o caminho de experimentos cênicos mais ousados. Livres de qualquer tipo de compromissos, quer com o mundo exterior, quer com o público *burguês e burro*, como então o qualificavam os novos diretores, as vanguardas tea-

[5] A. Smeliánski. *Predlagáiemue obstoiatelstva: Iz jízni rússkogo teatra vtoroi polovínu XX véka (Circunstâncias propostas: sobre a vida do teatro russo da segunda metade do sec.XX).* Moscou, Artist.Rejissior.Teatr., 1999, p.196.

trais saborearam o gosto da verdadeira liberdade artística: como se tudo fosse afinal permitido na busca do novo.

É importante destacar que o teatro russo de vanguarda, procurando fugir da conturbada realidade russa contemporânea ("o mundo lhe parecia, segundo uma definição precisa do teatrólogo russo B. Âlpers, como uma representação, como uma paisagem estética")[6] buscava uma absoluta liberdade artística, e nascia agora em pequenos espaços alternativos: "Teatro de Torre", "Espelho Deformante", cabaré "Casa de Intermédios". Ou em estúdios.

Foi, por exemplo, no *Primeiro Estúdio do TAM* que se revelou o talento de Ievguéni Vakhtángov, brilhante aluno de Stanislávski que depois de ter aprendido com seu Mestre, logo passou a dirigir o próprio *Estúdio na rua Mansúrovskaia.* Também no *Estúdio na rua Borodínskaia,* Dr. Dapertutto[7] tentou encontrar a liberdade da improvisação, o espírito do "jogo alegre" da *Commedia dell'Arte*— buscou formas de expressividade não-verbal para interpretação de ator. Tratava-se então de um trabalho de laboratório fechado.

Somente um pequeno círculo de espectadores escolhidos pôde assistir às experiências artísticas de Dr.Dapertutto. Enquanto, nos teatros imperiais (Alexandrínski e Mariínski), as estréias dos espetáculos "tradicionalistas" de Meyerhold sempre contaram com as salas lotadas de um público das altas camadas da sociedade russa. Esse tipo de platéia assistia às luxuosas e requintadas montagens de Meyerhold, que realmente impressionavam com o brilho de uma magnífica teatralidade, esse público que aplaudia bastante (como de praxe), mas ficava absolutamente surdo às suas profecias tenebrosas do fim do velho mundo, do inevitável ocaso do império russo, assuntos que abordou em quase todos os espetáculos da década pré-revolucionária. B. Álpers realça que "esta ruptura de Meyerhold com o público de seu tempo comunicava a criação uma certa conotação ilegal e discutível. Todo o mundo teatral magnífico criado por ele, se derramava como infrutíferos fogos de artifício,

[6] B. Âlpers. *Teatr sotsiálnoi máski (Teatro de máscara social).* — *In: teatrálnue otchérki v dvukh tomakh. (Ensaios teatrais em dois volumes).* Moscou: Iskústvo, 1977, p.124.

[7] Foi um pseudônimo que Meyerhold adotou, pois seu nome não podia ser comprometido com nenhumas "loucuras e extravagâncias artísticas" depois que ele tinha aceito, em 1908, o cargo do diretor dos teatros imperiais.

sem encontrar ressonância na platéia. (...) O sentido oculto de suas criações ou ficava despercebido pelos espectadores por ser muito complicado, ou provocava um forte protesto e hostilidade. Por isso, cada passo de Meyerhold no palco pré-revolucionário era percebido como uma catástrofe, como uma indelicada recordação de morte na casa do defunto."[8]

O último espetáculo montado por Meyerhold, no palco imperial *Alexandrínski*, foi a superprodução de *Mascarada*, cuja preparação tinha levado 5 anos! E não é por acaso que essa encenação gigantesca, sendo uma impressionante visão artística do fim do império russo[9], estreou exatamente na noite de 25 de fevereiro de 1917, quando começa a Revolução de Fevereiro. No dia seguinte o poder czarista é derrubado... E a vida do teatro e o teatro da vida se encontram. Os que assistiram à estréia de *"Mascarada"* se lembram do tiroteio nas ruas, da bala que matou um estudante no vestíbulo do teatro, do rugir de metralhadoras, das barricadas em cruzamentos e da forte nevasca que de repente começou, como se também quisesse participar da destruição do velho mundo.

Teatro para Povo ou Teatro do Povo?

Em outubro de 1917, os bolcheviques chegaram ao poder e o velho mundo, realmente, caiu em pedaços. Toda a sociedade russa entrou num processo da transformação radical.

Levados pelo entusiasmo romântico em relação à nova atmosfera de liberdade, muitos rebeldes estéticos adotaram com alegria a revolução. A idéia da renovação radical combinava com a deles. O *pathos* bolchevista da vida nova, segundo a idéia original, atraía poetas, artistas e diretores, que desde o começo do século, acreditaram na possibilidade e na necessidade da transformação da realidade pela arte.

O novo poder dos bolcheviques logo chamou a classe artística para a ativa colaboração. Aqueles que queriam a *inovação da*

[8] B. Âlpers, *op.cit.*, p.130.

[9] Segundo a definição exata de Rudnítski, o mais profundo estudioso da obra de Meyerhold, *Mascarada* que se tornou "o último espetáculo da Rússia czarista", poderia ser chamado de "O ocaso do império", pois o tema da morte do estado existente ressoava nele tão clara e tenebrosamante." K.Rudnítski. *Meyerhold.*, Moscou: Iskústvo, 1981, p.217.

arte, que desejavam a *revolução* formal, não precisaram pensar duas vezes: foram entusiastas sobre a possibilidade de servir à Revolução. Meyerhold foi o primeiro diretor teatral que entrou nas fileiras do Partido Comunista para se dedicar com todo o entusiasmo e fervor a serviço do povo — vencedor. E logo manifestou seu novo *credo* artístico e político na montagem de *Mistério Bufo*, de Maiakóvski, com cenografia de Maliévitch, que estreou no primeiro aniversário da Revolução. Dirigido às *massas revolucionários populares*, esse espetáculo, do ponto de vista ideológico, logo revelou a importância do paradigma utópico nas aspirações revolucionárias das vanguardas russas. E do ponto de vista prático, deu início ao "teatro de máscara social", que em seguida geraria múltiplos grupos de "teatro de agitprop" (de agitação e propaganda).

Em 1920, A. Lunatchárski, ministro do Comissariado de Educação, nomeou Meyerhold como chefe do Departamento Teatral. Tornou-se uma experiência muito infeliz para o diretor que nunca fora burocrata. De repente, sua mesa ficou cheia de papéis: pedidos, ordens, mandados. Meyerhold inventou um sistema tão complicado de entradas gratuitas para o público da classe trabalhadora que ninguém podia entender. Ao ter declarado o programa de *Outubro Teatral,* Meyerhold incorporou o papel de verdadeiro revolucionário e, sentindo a embriaguez da luta, proclamou guerra civil dentro do teatro, querendo acabar com os atores e grupos profissionais como se tivesse esquecido quantos esforços ele próprio tinha investido na formação de atores! Naquele tempo, Meyerhold sonhou com as formas populares de teatro de rua, de praça, que pudessem eliminar qualquer divisão entre os atores e o público. Mas como aponta Rudnítski: "seu nome não consta entre os encenadores de monumentais espetáculos de massa (...). Meyerhold não foi nem à rua, nem à praça."[10]

Mas o forte extremismo ideológico de Meyerhold somente se revelou em suas declarações. Felizmente, ele não aplicou na prática artística as idéias de *Outubro Teatral*. E logo chegou ao fiasco de sua carreira burocrática: já em 1 de maio de 1921, Lunatchárski assinou a demissão de Meyerhold como chefe dos teatros soviéticos. Este fato, porém, não diminuiu sua fé fervorosa na revolução e, a partir daí, o Mestre começou a se dedicar integramente à criação de

[10] K. Rudnítski, *op.cit.*, p.248.

seu próprio teatro profissional. E em breve, confirmando sua posição de líder da vanguarda revolucionária teatral, montou suas obras-primas construtivistas: *Magnífico Cornudo, Morte de Tarélkin.*

O início dos anos 20, na Rússia, foi um período muito difícil: a guerra civil com sua violência terrível, economia em ruínas, fome... Mas assim mesmo vários artistas continuavam cativados pela grande utopia da construção do novo mundo e da criação da nova arte.

A intervenção autoritária do poder estatal na vida artística neste momento ainda era reduzida. No ambiente de liberdade e pluralismo formavam-se as mais diversas tendências teatrais; as divergências e contradições, que existiam entre eles, criavam um campo de alta tensão na vida artística.

Do lado da extrema esquerda, ficou o Movimento *Proletcult, (Proletárskaia Kultura,* ou seja, *Cultura do Proletariado)*, dirigido por P. Kérjentsiev. Recusando toda a tradição artística passada por ser considerada como "burguesa" e "anti-popular", o *Proletcult* se inspirou na idéia da formação de uma "arte absolutamente nova" criada pelo proletariado e dirigida a essa "classe mais avançada da história" (segundo a terminologia marxista). Kérjentsiev achava que o novo tipo de arte dramática deveria excluir a divisão entre o palco e a platéia, em função de uma união coletiva do povo — "vencedor". Em vez do velho conceito de "teatro para o povo", o *Proletcult* começou a realizar o projeto de *"teatro do povo"*, sendo responsável, nos primeiros anos pós—revolucionários, pela organização de inúmeros espetáculos de massa.

A. M. Ripellino (um brilhante pesquisador italiano da cultura russa) descreve muito bem aquela atmosfera festiva-teatral do jovem país soviético: "Enquanto o país era transtornado pela guerra civil, milhares de pessoas, tomadas por uma espécie de teatromania, participavam de espetáculos monumentais, que se ligavam às procissões e aos "pageants" da Idade Média, às cerimônias da Revolução francesa. Dos limites do edifício teatral a ficção dramática transferiu-se às ruas, animando cortejos, mascaradas, mistérios."[11]

Os espetáculos de massa, realmente, tomaram conta das cidades, como, por exemplo, o que aconteceu na celebração do terceiro

[11] A. M. Ripellino, *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda.* S.Paulo: Perspectiva, 1971, p.89.

aniversário da Revolução Socialista, em 7 de novembro de 1920, quando na praça central de Petrogrado foi encenada a monumental representação *A Tomada do Palácio de Inverno* (dirigida por N. Evréinov, A. Kúgel, N. Petrov, K. Dierjávin e I. Ánienkov). Este espetáculo de praça pública foi concebido como uma gigantesca batalha entre os "brancos" (monarquistas) e "vermelhos" (revolucionários). (É interessante notar, como dentro do contexto histórico da revolução russa se atualizou o antigo paradigma da luta entre os "fieis" e "infiéis"!) Participaram nesta representação nada menos do que 10.000 soldados, um coro de 40.000 estava cantando a *Internacional.*

Ao se analisar várias representações de massa, sempre ligadas às datas festivas do novo calendário soviético, é curioso observar que tipologicamente, do ponto de vista da semiótica da cultura, elas são muito parecidas, por exemplo, com as formas da cultura festiva-teatral que os jesuítas usaram para catequizar os índios. Quer dizer, a pregação da nova fé comunista, ao apelar às emoções coletivas, apoiava-se nos velhos arquétipos da cultura religiosa.

O *Proletcult* também foi responsável pelo surgimento de inúmeros grupos e círculos teatrais amadores. Constituídos por operários e camponeses, eles faziam curtas apresentações de agitação e propaganda, espetáculos — jornais, que constituíam uma forma ágil da ilustração política do público. Mas, no cumprimento de seus objetivos políticos, esses grupos amadores, na maioria dos casos, não se preocupavam nem um pouco com a função estética deste "teatro". E logo fica claro que a linguagem explicitamente política, não apoiada na expressividade artística, era muito limitada em função da comunicação com este próprio público: fato que levou esse tipo de teatro amador ao seu inevitável fim...

Os teatros tradicionais, assim chamados "acadêmicos", seguindo os decretos estatais, eram obrigados a abrir as portas ao novo público proletário e camponês, que jamais antes tinha sentado em poltronas de veludo. O choque entre palco e platéia foi forte. Stanislávski relata: "Os espetáculos foram declarados gratuitos, durante um ano e meio não houve venda de entradas, que eram enviadas a repartições e fábricas, e tão logo o decreto saiu e nós nos vimos cara a cara com espectadores totalmente novos para nós, muitos dos quais, talvez a maioria, desconhecia não só o nosso, mas qualquer outro teatro... E nem sabia como vir a nós e como viver conosco no teatro... Tivemos que começar tudo de novo, de ensinar

um espectador primitivo em relação à arte a permanecer em silêncio, não conversar, sentar-se a tempo, não fumar, não comer nozes, tirar chapéu, não trazer salgadinhos nem comê-los na platéia"[12]

Esse novo público enche o teatro de Meyerhold, constitui a platéia de teatro Kâmernyi de A. Taírov, do assim chamado TAM Vtorói (Segundo TAM), dirigido por M. Tchékhov, e percebe que não entende nada daquilo que as vanguardas revolucionárias lhe apresentam. De repente, sente-se um abismo aberto entre os artistas "de esquerda" — aqueles que sonhavam com a revolução formal — e o público popular, cujo gosto e preferências estéticas tinham sido formados dentro de padrões da cultura tradicional. O conflito entre as vanguardas e seus receptores tornou-se inevitável. Os artistas que apoiaram a revolução com grande entusiasmo e quiseram servir a ela e ao "povo vencedor", já pela metade de década de 20, sentiram-se isolados na incompreensão.

Antes de mais nada, foi justamente o público que exigiu do Partido que a arte contasse a vida de uma maneira clara e simples. Depois, o poder dos bolcheviques, ao revelar o conservadorismo de seus próprias preferências artísticas (parece incrível quanto foi burguês o gosto estético de Lénin e Stálin!), passou a sentença de morte para a liberdade de criação de vanguardas revolucionárias. Segundo a opinião do poder, os artistas "de esquerda", por não serem entendidos pelo povo, não conseguiram servir, junto às massas trabalhadores, aos interesses da construção da nova sociedade socialista e por isso perderam direito à existência na União Soviética. O conhecido decreto do Comitê Central do Partido Bolchevique "Sobre a política do partido em matéria de literatura artística" de 16 de Junho de 1925 afirma que o País de Sovietes precisa só daquele tipo de arte cuja forma fosse compreensível e próxima de milhões de trabalhadores.

Claro que o regime soviético, ao se tornar mais e mais totalitário, passa a ter medo do enorme potencial de liberdade de expressão que já acumulara o teatro soviético, reinicia um ataque global e violento a toda produção artística "de esquerda". O Estado decreta um único tipo de arte: o realismo socialista, oficialmente consagrado no Primeiro Congresso de Escritores Soviéticos em Agosto de 1934. A sua estética normativa obriga os artistas a se pautarem pelo estilo

[12] K. Stanislávski, *op.cit.*, p.499-500.

realista, pelo otimismo revolucionário, pela redução dos temas e das personagens centrais ao mundo do trabalho pelos heróis da construção do socialismo, pela *partiínost* e pela glorificação do estalinismo.

Um violento processo de repressões que começara nos anos 20 e chegou ao apogeu trágico na década de 30, deixou o teatro soviético quase mudo. Muitos diretores e atores de vanguarda foram obrigados a fugir da União Soviética, outros, como Meyerhold foram presos e assassinados. Entretanto, o regime stalinista patrocinou aqueles grupos teatrais que conseguiram se transformar e se adaptar às normas ideológicas e artísticas vigentes. No entanto, o teatro, ao se tornar um instrumento da propaganda totalitária, perdia seu poder de comunicação livre e crítica, tanto em relação ao público, como em relação à sociedade.

Teatro Reconquistando Público e Liberdade

Em 1956, quatro anos depois da morte de Stálin, na União Soviética soprou um vento de liberdade: inicia-se a época de assim chamado *degelo*. E, o teatro, novamente como um sensível barômetro, reage ao novo clima da sociedade. O primeiro espetáculo importante que marca a nova etapa na história do teatro soviético pós-stalinista foi a montagem da peça de L.Tolstoi *O poder das trevas* realizada em 1956, no palco de Teatro Mályi por B.Raviénskikh. Neste espetáculo, o teatro proclamou pela primeira vez o direito de falar dos eternos valores éticos, de refletir sobre o ser humano no mundo trágico e não apenas o *homo soviéticus* no paraíso socialista. Não é por acaso que o próprio diretor, B.Raviénskikh (ele passou por repressões stalinistas) que fora um discípulo de Meyerhold, escolhe o melhor ator de seu Mestre, I. Ilhínski para interpretar o papel principal. Assim, retomando as tradições da arte dramática russa das primeiras décadas do Século 20, o teatro soviético começou a sair do longo período da estagnação estética e ideológica.

Outro espetáculo importantíssimo para o renascer do teatro pós-stalinista foi a montagem de *A Alma Boa de Setsuan*, de B.Brecht, realizada em 1963, por Iúri Liubímov com um grupo de alunos da Escola de Arte Dramática Vakhtángov. Antes de mais nada, este espetáculo, ao revelar uma liberdade estética incrível no contexto cênico atual, ficou gravado na história teatral soviética como uma verdadeira revolta artística contra os padrões vigentes do realismo

socialista. O cenógrafo D. Boróvski assim descreve a impressão deste trabalho estudantil: "Era um certo tipo de abalo teatral que eu, antes, jamais sentira... A barreira entre a platéia e o palco ficou destruída. O teatro não pretendia ser vida, era teatro mesmo e os atores-fingidores percebiam perfeitamente que tipo de público estava na sua frente... E ao manifestar uma certa agressividade em relação à platéia, àquele público luxuoso sentado em poltronas confortáveis, se dirigiam à galera — aos que ficavam em pé. Então, neste primeiro espetáculo de Liubímov estabelecia-se uma espécie da comunicação direta entre palco e público."[13]

A montagem de *A Alma Boa de Setsuan* foi a primeira (e muito bem sucedida!) tentativa de recriação do teatro épico, que provocava reflexões na platéia e formava a visão crítica do mundo e da sociedade através do diálogo vivo entre o espetáculo e espectador.

Esta encenação de *A Alma Boa de Setsuan* apresentou-se como um manifesto da nova linguagem teatral e houve tanta repercussão que no ano seguinte, em 1964, o grupo de alunos, dirigidos por Liubímov, constituiu uma nova companhia, o Taganka, que durante décadas, dentro das fronteiras da União Soviética, seria o mais importante grupo de teatro político.

Ao entrar em seu vestíbulo, espectadores logo "se encontram" com quatro grandes diretores que Liubímov considera mestres do seu teatro: figuram na parede central retratos de Stanislávski, Meyerhold, Vakhtângov e Brecht. E os espetáculos de Taganka na verdade passam a promover uma integração de métodos dramáticos tão diferentes como, por exemplo, o Sistema de Stanislávski e a estética do Meyerhold, na formação da nova linguagem teatral da segunda metade do Século 20.

Durante 20 anos (de 1964 até 1984), o Teatro de Taganka passa a ser a nova *casa* que reúne todo o público democrático de Moscou. Nenhum outro grupo foi tão perseguido pela censura quanto o Taganka, que defendia, com imensa obstinação, o mínimo da liberdade que lhe fosse permitida. A censura podia cortar o texto dramático (sem se incomodar se eram os autores consagrados pelo regime soviético como, por exemplo, Górki ou Maiakóvski), mas não podia prever a reação do público que deci-

[13] *Apud* A. Smeliánski, *op.cit.*, pp.89-90.

frava as metáforas cênicas de acordo com sua visão crítica da vida socialista. E quanto mais dura se tornava a censura na última década da época Bréjniev, mais habilidade interpretativa da linguagem dramática de Taganka, cheia de alusões políticas, demonstrava o público. Este teatro, sempre superlotado, era uma temporária ilha no oceano da cultura oficial, onde platéia e atores respiravam um pouco de ar de liberdade, mesmo que ele fosse bem filtrado pela censura e onde os espectadores, novamente, se transformavam em *"personalidade coletiva"*.

Ao se começar, em 1985, as reformas de Gorbátchov, a época da *perestroika* finalmente trouxe a todos a liberdade de expressão. O teatro, gênero que existe somente "aqui e agora", foi das artes talvez a mais hábil em refletir, já sem nenhuma restrição, sobre todas as contradições da história soviética. "Dizer a verdade, custe o que custar, antes que a boca seja calada outra vez". Essa parecia ser a sensação mais profunda da classe teatral em particular, e dos intelectuais em geral, nos primeiros anos da *perestroika*. E é muito sintomático que o primeiro espetáculo da nova época tenha o significativo título de *Fale!*. Neste montagem, realizada por V. Fókin, a linguagem cênica construía-se de planos opostos: o que dizia a propaganda oficial sobre a vida de camponeses e o que existia na realidade do campo. O público, levado pelo entusiasmo político, ficava envolvido no desmascaramento do mito do "paraíso socialista". E acreditava-se que quanto mais o teatro e a platéia *falassem a verdade*, tanto mais fácil seria transformar e melhorar o mundo.

Nos primeiros anos de *perestroika* várias peças de teatro se transformaram quase que em tribunas públicas para debates políticos — parecia que a história da cena soviética, ao ter feito um círculo, voltou à época do teatro revolucionário. Os diretores preocupavam-se mais com a expressão verbal, acreditando no poder das palavras que pudessem despertar o pensamento crítico e livre da platéia do que com as qualidades estéticas da linguagem teatral. Muito relevante nesse sentido foi a montagem do drama de idéias *Ditadura de Consciência*, de M. Chatrov, sob a direção de M. Zakhárov, em 1986. Neste espetáculo, abria-se o debate livre com o público sobre os princípios morais do sistema socialista. Toda a ação se desenvolvia à luz de uma grande lâmpada pendurada sobre o palco (uma alusão metafórica às conhecidas palavras de Lénin: "Luz! Mais luz..."). A frase era o *leitmotiv* de toda a narração cênica e a luz, dirigida a

cada um de espectadores, era uma exigência de falar só a verdade, nada além da verdade.

Logo o teatro político "engajado" já não podia mais competir com a imprensa, com os meios de comunicação, e tinha que ceder seu lugar às outras formas de expressão artística. E a arte cênica novamente enfrentou a necessidade de retomar os caminhos de busca formal, da linguagem dramática menos explícita e mais metafórica, que correspondesse ao amadurecimento do atual público russo. É sintomático que o teatro russo, ao entrar no Século 21, de novo, apesar (ou por causa?) da crise política e social, se encontra com as platéias superlotadas e longas filas nas bilheterias.[14] Hoje, os grupos de teatro mais importantes (por exemplo, os de diretores K. Guínkas, P. Fomiénko, A. Vássiliev), ao mostrar a profunda angústia da existência humana, tentam superar a crise ontológica através da linguagem poética, do impacto estético, e continuam a acreditar no poder de sua arte, como se estivessem guiados pela conhecida frase de Dostoiévski: "A beleza vai salvar o mundo".

[14] Os ingressos para os espetáculos do "Taganka", por exemplo, como apontou um jornalista norte-americano, "andam tão escassos quanto pandas gigantes" In: *Estado de S.Paulo*, 1999, 26.09, Caderno 2.

O TEATRO POLÍTICO DA REPÚBLICA DE WEIMAR

Wolfgang Storch*

A minha geração, isto é, quem nasceu por volta do fim da Segunda Guerra na Alemanha Ocidental, começou os seus estudos de Arte e Ciências Humanas concentrando-se nos anos 20. Estou me referindo aos anos 20, com letras maiúsculas, ou seja, àqueles 14 anos históricos da República de Weimar que começam com o assassinato de Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht e terminam com a eleição de Hitler para chanceler nacional. Momento em que a Guerra Mundial estava perdida, a revolução sufocada, o tratado de paz de Versalhes era humilhante. Em que a sociedade encontrava-se dividida. Nem 50 anos haviam-se passado desde a fundação do império. A Alemanha tornara-se rapidamente uma potência mundial, o desvario causado pela política de Guilherme II não conhecera limites, a queda fora irremediável. Os jovens soldados que, na guerra, tinham sido expostos às batalhas de desgaste material, queriam conhecer os seus motivos. Eles sabiam que era necessário mudar tudo. Eram os jovens de vinte e poucos anos que dominavam as ruas e a arte do período. Poucas vezes na história do teatro europeu coube ao teatro tanta importância como lugar de entendimento. Foi no teatro que se travaram os debates que não podiam ser realizados no meio político. O teatro era necessário.

Os anos 20 se transmitiam para a minha geração nos textos, nas imagens, nas fotos e nos filmes, com uma luminosidade que ofuscava. Tudo parecia ser a prova da necessidade do surgimento de uma nova sociedade. O brilho daqueles anos podia ser descoberto nos olhos

* Wolfgang Storch é diretor teatral, dramaturgista e professor da Academia de Artes de Düsseldorf. Realizou trabalhos como dramaturgista em teatros públicos da Alemanha, tais como *Shaubüne am Halleschen Uffer*, Berlim. Entre outros, encenou *Heiner Müller, Explosione di una memoria: L'idra, Descrizione di um quadro, Sogno/texto* (Volterra, Itália, 2001) e organizou uma série de simpósio e eventos internacionais sobre teatro, alguns deles ligados à Sociedade Internacional Heiner Müller.

dos sobreviventes, daqueles que tinham escapado das garras de Hitler. O caminho para o futuro era determinado pelo olhar lançado sobre o passado. Éramos universitários. Tínhamos poucos professores capazes de nos ensinar o que queríamos saber. Em Frankfurt estava Adorno. Ele próprio revendo a sua posição, refletindo sobre as suas experiências nos anos 20 e os dissabores infligidos pelo nazismo. Restava-nos a leitura dos escritos de Bertolt Brecht e de Walter Benjamin. Estudamos Brecht em todas as suas fases.

O envolvimento intenso com os anos 20 durou tanto quanto a própria República de Weimar: 14 anos, de 1919 a 1933 e agora novamente de 1963 a 1977. Aprendemos a acompanhar uma época inteira: ascensão e queda — em câmara lenta, trilhadas repetidamente. Era um modelo. A história do teatro dos anos 20 foi escrita pelo trabalho teatral dos anos 60 e 70. Analisar os 14 anos da República de Weimar significa também debruçar-se sobre o trabalho dos teatros a partir de meados da década de sessenta. O olhar de hoje sobre os anos 20 vem acompanhado dessa experiência. Em outras palavras: é necessário que ele tente se livrar delas.

As Posições de Piscator, Jung e Brecht

Para demarcar a área, é preciso antecipar três posições: Erwin Piscator, Franz Jung e Bertolt Brecht. Piscator — porque foi ele que, em sua função de diretor e dirigente de teatro, cunhou o conceito de "Teatro Político". Franz Jung — porque vivenciou como nenhum outro os anos 20. Anteriormente tinha sido anarquista, expressionista, dadaísta, depois foi espartaquista e comunista, gerente de fábricas e de serviços econômicos, jornalista econômico, autor de teatro e dramaturgista. Brecht — porque, brilhando sobre eles, viveu e marcou os anos 20 como escritor de peças e diretor, e porque depois da Segunda Guerra Mundial influenciou por toda parte o trabalho teatral, mas precisa ser livrado constantemente de si mesmo, de suas próprias declarações, de seus recuos.

Erwin Piscator

O conceito de "Teatro Político" foi usado por Erwin Piscator na apresentação de seu trabalho teatral num livro publicado em 1929. O conceito caracterizava inicialmente apenas o teatro dele. Queria

dizer: apropriação rigorosa dos textos por parte do diretor que passa a servir-se deles para comunicar as suas convicções pessoais, apresentadas ostensivamente por ele como segundo autor.

De volta das trincheiras, Piscator começou em 1918 com a vontade declarada de mudar tudo. "Era a nossa meta usar os recursos do teatro para evitar a repetição de uma catástrofe daquelas dimensões. Mas, para alcançar esse objetivo, a sociedade não podia continuar a mesma; era necessário modificá-la. Por isso, para contribuir nas mudanças pretendidas, o nosso teatro tinha de ser essencialmente revolucionário."[1] A revolução foi sufocada. Mas, irresoluta e conjurada, continuou sendo evocada nos discursos dos políticos e nos palcos. Em contraste com a evolução da revolução de outubro na Rússia. Piscator escreve: "Como a luta por uma nova sociedade se transformou rapidamente numa luta renhida das ideologias, o teatro político se viu obrigado a assumir uma opção ideológica, a não ser que quisesse renunciar a qualquer eficácia. A opção era relativamente fácil. O teatro político dos anos vinte acompanhou a ideologia marxista; não que se ativesse necessariamente à linha oficial do partido, pelo contrário, freqüentemente até destoava dela, mas via na sua implementação a melhor garantia de justiça social e entendimento internacional." Mas, a opção relativamente fácil revelou-se uma armadilha: a armadilha da autoconfirmação. "O trabalho do teatro político de modo algum deixou der ser artístico", continua Piscator. "Foram descobertas novas formas de dramaturgia e de realização no palco que, sob o nome de "teatro épico", continuam produzindo efeitos imprevisíveis até hoje. Como instituição político-ideológica, esse tipo de teatro foi esmagado pela reação, no contexto de uma catástrofe maior. Fracassou a tentativa de superar com os recursos da arte a menoridade política de nosso povo."[2]

Juntamente com George Grosz, John Heartfield, Franz Jung e Richard Huelsenbeck, Piscator participara do movimento Dada de Berlim. Foi ele que, como diretor, criou as condições para que pudessem expressar no palco a sua severidade, o seu gosto pela provocação, sempre com o objetivo de tornar a linguagem do teatro

[1] "Politisches Theater heute", in *Die Zeit*, Hamburgo, 28/11/1965. — In E. Piscator, *Zeittheater*, Rowohlt Verlag, p. 354s.
[2] Ibid., p. 355.

mais clara e mais direta. Dispensava-se a decoração realista: a realidade era comprovada por meio de fotos e filmes, a monstruosidade do filisteu era exposta na caricatura. A pretensão de mudar o mundo era confirmada pelo prazer de tirá-lo dos eixos em cima do palco.

Franz Jung

Em 1920/21, na prisão, Franz Jung tinha escrito peças para o "Teatro Proletário" de Piscator. Deu continuidade a essa atividade na segunda metade dos Anos Vinte.

Franz Jung declarou em outubro de 1915 na "Aktion"[3]: "A morte não existe. Espere aí, ninguém morre de fato. Tenho certeza. Jogue-se fora!" Seu amigo dos tempos de juventude, Max Herrmann-Neisse fez a seguinte formulação: "A esfera de Jung não é a literatura: ele vive aquilo que ele escreve, e isso é mais do que escrever o que se vive!"[4]

Em setembro de 1916, Franz Jung anota em sua peça *Saul*: "Nós indivíduos nos estreparemos na tragicidade da promessa, se depender do esfacelamento do *nós*, para intuir pelo menos como algo auspicioso a tensão entre o *eu* e o *nós*, para que, num futuro melhor, o *eu* tenha a oportunidade de se tornar *nós*. E não há porque não nos estreparmos."[5] Em seu tratado sobre "Fim e meios na luta de classes" (1919), Jung fala da "obrigação de dizer não", do "prazer de dizer não, apesar de saber que está errado".[6]

Jung não procurava a imagem que salva: era justamente esta imagem que devia ser despedaçada. As esperanças no futuro são pior inimigo. Porque chega mais perto de nós. "Um autor sensato terá o cuidado de tirar-lhe (do espectador) o futuro, em vez de remetê-lo a ele." Jung pretendia acertar o ponto nevrálgico: o medo da vida. Ele não ofereceu aquilo que todos procuravam depois da guerra perdida, da revolução perdida, da república em vias de perder-se. Ele ofereceu derrotas. A queda dos heróis com a sua presunção tinha sido o objeto da tragédia grega. Jung mostrou a queda do indivíduo, para tirar dessa queda a força para continuar lutando.

[3] F. Jung, *Werke*, v. 1/1, Edition Nautilus, Hamburgo, 1981, p. 106.
[4] *Der Oberschlesier*, 1924, número 24.
[5] F. Jung, *Werke*, V. 7, 1989, p. 42.
[6] F. Jung, *Werke*, v. 1/1, p. 234.

Mas ele era solitário. Era um organizador que se empenhou sozinho em sua ação. O produtor de teatro Ernst Josef Aufricht, para o qual Jung, no início dos anos trinta, conseguia dinheiro, disse a respeito dele: "Foi um auxiliador comovente quando a gente precisava de auxílio e um destruidor infame quando não o precisava. Um homem destemido porque desprezava e dispensava tudo o que é material."[7]

Bertolt Brecht

Terminada a Primeira Guerra Mundial, Bertolt Brecht começa a marcar presença na esfera pública opondo à celebração do próprio eu pelos expressionistas a afirmação de Arthur Rimbaud: "Je est un autre." Era alguns meses mais novo do que a sua geração. Meses, aliás, decisivos. Não foi mandado às trincheiras de Verdun. Como enfermeiro serviu em sua cidade natal, Augsburgo, num hospital militar, alocado no setor de doenças venéreas. Brecht contou a história de um poeta que, nos braços dos amigos, deitado entre as mulheres, nadando de costas, ensaia os seus versos e suas canções. Deu-lhe o nome de Baal. Ele próprio um autor que prepara o seu ambiente, um diretor de teatro. Desde o início foi ambas as coisas. Foi um que provoca e um que domestica. Tornou-se seu próprio objeto na pessoa do outro. Como diretor conhecia a guerra contra si mesmo na figura do autor, como alguém que precisa do público para executar-se continuamente a si próprio como objeto. Foi dessa situação que nasceu a sua superioridade.

O diretor dentro dele acabou vencendo. Usava o autor conforme lhe convinha — ou o escondia. Conquistou imediatamente os atores de Berlim. Ele os compreendeu, como a si mesmo, em sua substância poética como provocadores e traidores, anárquicos e anarquistas. Soube entendê-los em sua necessidade primordial e deu-lhes apoio seguro desenvolvendo o teatro a partir do gesto, sem espaço para o *páthos*. Mas foi uma vida às custas da própria substância, um exaurir dos próprios recursos. Uma vida às custas daqueles que trabalhavam para ele e que ele transformou em provedores.

[7] E. J. Aufricht, *Erzähle damit du dein Recht erweist,* Propyläen Verlag, Berlim, 1966, p. 129.

As figuras que exemplificaram esse procedimento no ato de escrever e no palco foram Baal, Fatzer e Galileu. Ele os fez grandes no projeto, para depois combatê-los e diminuí-los de versão em versão. Seu último trabalho foi a encenação da *Vida de Galileu*. Ernst Busch no papel de Galileu. Brecht o instruiu: "Galileu é um traidor." E Busch: "Mas não foi isso que o senhor escreveu." Ernst Busch como advogado do autor Brecht argumentando contra o diretor Brecht.

No final dos anos 20, Brecht inventou Keuner como figura sua. Pronunciando o nome à maneira dos suábios vira *Keiner*, isto é, *Ninguém*, o mesmo nome que Ulisses se deu a si mesmo diante de Polifemo. Mas, ao mesmo tempo, contém a palavra grega *koiné*, que significa comunidade.

Antes da Primeira Guerra Mundial: Berlim, Munique (o lugar oposto) e Zurique (o exílio)

Antes de percorrermos os catorze anos da República de Weimar, lancemos um olhar sobre aquilo que tinha surgido antes da Guerra Mundial e que haveria de ser reaproveitado de outra forma. Nos últimos séculos, poucos anos foram tão ricos quanto o ano de 1913. Como uma força da natureza, a arte mostrava-se em pleno florescimento.

Próximo a Berlim, desde 1885, morava Gerhart Hauptmann, que se criara numa aldeia da Silésia. Com a Revolução Industrial, Berlim se transformou em centro econômico. Tudo era novo. Na jovem cidade imperial manifestava-se o auto-esforço exagerado do próprio Império. Uma cidade que podia compreender-se em sua expansão. Em 1890, os social-democratas passaram a formar a maior bancada no parlamento nacional. O operariado tentava transformar o Estado num Estado para todos, porque tinha a esperança e a vontade de poder estabelecer a justiça social e trazer mudanças.

Os efeitos provocados no próprio país pela Alemanha transformada em potência econômica — a injustiça social, o relegamento de cidades e regiões inteiras que viraram interior provinciano, sempre à espera, impotentes — viraram tema da dramaturgia de Hauptmann. Suas peças se passam na Silésia ou nos cortiços de Berlim habitados por silesianos. Nelas mostra a situação daqueles que, com o seu trabalho, criam a nova riqueza, o chão em que o poder se agiganta.

Hauptmann era ainda totalmente desconhecido quando Otto Brahm escreveu sobre a sua primeira peça *Antes do sol nascer* (1888): "O autor nos leva para a Alta Silésia, no extremo leste da Alemanha, para descrever num realismo chocante a situação local: o alcoolismo que grassa nas famílias de agricultores, enriquecidos em pouco tempo, a desolação na vida dos pobres, os fazendeiros e os mineiros. Nesse mundo de figuras populares, pintadas pelo autor com pinceladas rápidas e seguras, valendo-se de todos os recursos do realismo, inclusive utilizando com habilidade o dialeto silesiano, surgem pessoas das classes cultas, um médico decadente, um engenheiro competente, um agitador idealista. A partir desse momento, a peça começa a descrever como esses dois mundos, cidade e campo, se entrechocam, ora aproximando-se ora distanciando-se, ora atraindo-se e ora combatendo-se."[8] Um ano depois dessa resenha, a peça estreou na Freie Bühne do Lessing-Theater. Foi "o primeiro foguete da nova arte alemã: provocando um barulho tremendo, protestos indignados e aplausos calorosos", conforme escreveria Otto Brahm vinte anos depois.[9]

Otto Brahm conseguiu impor as novas peças em Berlim. Hauptmann tinha transformado seu melhor crítico em diretor. E Berlim começa a liderar o teatro do país. A cidade que se expandia rapidamente precisava do teatro. Não tinha tradição, não tinha passado a que apelar. Estava se formando agora. O grande número de teatros novos tinha a função de refletir esse processo, de interferir nele. A burguesia necessitava de formas e de argumentos para repensar e elaborar, cada um para si a e seu modo, mas também como coletividade, os processos que se desenrolavam: a ambição do imperador de manter a Alemanha como potência mundial, a injustiça dominante. O próprio operariado aceitou essas peças escritas por autores que se solidarizavam com ele. As organizações de trabalhadores conseguiram fundar um teatro popular próprio. E assim o palco se tornou um lugar de auto-comunicação também para os operários.

A dramaturgia de Gerhart Hauptmann tinha o seu oposto nas obras russas de Anton Tchekhov e Máximo Górki. Nestas, a abertura

[8] In *Die Nation*, 14 de setembro de 1888.- Otto Brahm, *Kritiken und Essays*, selecionados por Fritz Martini, Ártemis Verlag, Zurique e Stuttgart, 1964, p. 292ss.
[9] In *Berliner Tageblatt*, 16 e 18 de outubro de 1909, ibid., p. 518.

da sociedade hierarquizada por força da economia capitalista dava a impressão de que o processo de reestruturação nas cidades poderia mudar toda a sociedade. Nas peças de Górki apostava-se na revolução como geradora de uma nova ordem mais justa.

Em 1902, Górki escreve *Albergue Noturno*. Apresenta uma sociedade que chega ao fundo do poço. Na figura de Luca descreve o homem que, com empatia profunda, parece preocupar-se com os problemas de seus semelhantes. Mas é justamente essa atitude compreensiva que o segura, acalma e lhe rouba a própria força. Um bem-falante com ares de filósofo. Foi assim que a figura foi apresentada em 1902 na encenação do *Teatro de Arte de Moscou*. Três semanas depois, já era 1903, no *Kleines Theater* em Berlim, Max Reinhardt na figura de Luca encarnava realmente um filósofo, "à imagem e semelhança de seu autor": a figura de identificação em que o público burguês se dispôs a observar a miséria de um albergue noturno na Rússia. A encenação foi um sucesso tão grande que ficou em cartaz durante 615 apresentações seguidas.

A modelação apaziguadora da figura, uma espécie de inversão das intenções de Górki, dá uma idéia da mudança que então teve início. O teatro perde a sua força contestadora. O programa de Otto Brahm, comprometido com o aspecto social, foi se diluindo. O próprio teatro se transformou em forma de vida. Max Reinhardt se tornou o diretor que fez do mundo um teatro.

Em Munique, entretanto, o teatro alemão adquiria uma voz própria e livre com Frank Wedekind, na função dupla de autor e ator. Tendo por base de atuação Schwabing, o bairro boêmio da cidade, modelou a sua linguagem no confronto direto com o estado alemão liderado pela Prússia. Não se deixou desviar de seu caminho, nem mesmo por mandados de prisão. Hugo Ball escreveu sobre ele: "No teatro esforçava-se para dissolver em nada os últimos resquícios de uma civilização outrora solidamente implantada e a si mesmo."[10] Wedekind encarnava as exigências que fazia a seus atores: "inteligência imperturbável, paixão e temperamento". "Já não precisamos de atores interpretadores de sonhos, mas de

[10] H. Ball: *Die Flucht aus de Zeit*, Limmat Verlag, Zurique, 1992, p. 13.
[11] F. Wedekind, "Schauspielkunst", in *Gesammelte Werke*, v. 7, Langen Müller, Munique, 1920, p. 312.

energias teatrais", escreveu Wedekind.[11] Em 1926, Kurt Weill se manifestou assim sobre as figuras teatrais de Wedekind: "Elas são impelidas por seus instintos, são mostradas em todo o seu egoísmo brutal. Mas essas pessoas sacudidas pelas paixões se encaixam nas regras eternas da natureza, e a sua impulsividade, exacerbada até às raias da depravação mais torpe, não deixa de ser assim mesmo, em sua forma primitiva não corrompida, saudável, desejável e moral. Essa contradição, essa nostalgia e a sua falsa satisfação, fizeram de Wedekind um polemista."[12]

A Primeira Encenação de *A Morte de Danton* e a Estréia de *Woyzeck* em Munique em 1913.

Por mais diversos que fossem seus métodos de trabalho, tanto Hauptmann quanto Wedekind encontraram seu caminho em Georg Büchner, cujas obras Karl Emil Franzos editara em 1879. Por outro lado, foi o trabalho deles que preparou o caminho para que as peças de Büchner pudessem ser encenadas. Em 8 de novembro de 1913, por ocasião do centenário do nascimento de Georg Büchner, deu-se no *Residenz-Theater*, em Munique, numa mesma noite a primeira apresentação de uma versão de *A Morte de Danton* e a estréia mundial de *Woyzeck*. O diretor era Eugen Kilian.

A Morte de Danton foi encenada em uma versão muito reduzida, num ritmo vertiginoso, como um "canto fúnebre da revolução". Foi essa a impressão do crítico Edgar Steiger.[13] Um texto escrito por Büchner para si mesmo, um testemunho de uma fase em que a revolução, ou o ímpeto inicial de uma revolução, já estava perdida, quando os amigos já estavam presos, escrito ainda na casa paterna enquanto a polícia já andava à sua procura podendo prendê-lo a qualquer momento: uma pergunta dirigida a si mesmo, para a qual não há resposta. Dentro da pergunta estava implícito o conhecimento das razões da falta de força do movimento revolucionário em Hesse. Danton e Robespierre não conseguem justificar os assassinatos, o trabalho da guilhotina, com a sua explicação: 'Foi essa necessida-

[12] K. Weill, *Ausgewählte Schriften*, org. por David Drew, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1975, p. 173.
[13] *Hamburger Fremdenblatt*, 13/11/1913.

de'. Só depois de terminada a peça, fugiu. Não queria escrevê-la no exílio, a uma distância segura.

Depois, já em Zurique, Büchner escreveu *Woyzeck*. Quando ele próprio estava marcado pela doença. Queria ser a voz daquele que é explorado pela sociedade e que só consegue fazer-se ouvir pelo assassinato. Frente à 'necessidade' que impele Woyzeck a matar a mulher que ele ama, a sociedade não consegue justificar-se. Büchner experimentou diversas seqüências para as cenas querendo evitar que algum acontecimento comprometesse a análise, ofuscasse o olhar e levasse a uma ideologização. A própria criatura ganhara a sua voz. A dramaturgia de *Woyzeck* é operacional. Ela repassa ao público a questão da culpa.

É esse o desafio de Büchner para o teatro: colocar a questão do porquê de uma tal maneira que o público não consegue eximir-se.

O papel de Woyzeck coube a Albert Steinrück que, segundo Edgar Steiger, o interpretou "com temperamento ardente em suas explosões de sentimentos contidos". Foi ele também o protagonista nas peças de Wedekind, que o ajudou a desenvolver seus recursos de expressão. Em seu papel como Woyzeck, Steinrück conseguiu "que a criatura falasse". Para usar a formulação de Rainer Nägele sobre o texto de Büchner: "Entre saber e sofrer, é o corpo que fala."[14]

Segundo Edgar Steiger, *A Morte de Danton* tinha sido encenado como "canto fúnebre da revolução".[15] *Woyzeck*, pelo contrário, deve ter mostrado a necessidade da revolução. "Só no palco se revela toda a magia da linguagem dessas frases apressadas que se condensam numa ambiência de névoa vermelha que abrasa todo o céu."[16] Julius Hart escreveu em 1921: "Se me lembro bem, o *Woyzeck* de Steinrück foi também uma força perigosa e ameaçadora, uma revolta e uma revolução, e tremulavam bandeiras vermelhas."

Pode-se interpretar *A Morte de Danton* como "canto fúnebre da revolução", desde que a peça seja entendida como um grande

[14] R. Nägele, "Prométhée-creature". Palestra na Maison Heinrich Heine, Paris, 24/3/2000, Simpósio 'Heiner Müller. Oeuvre à venir', manuscrito, sem paginação.
[15] *Hamburger Fremdenblatt*, 13/11/1913.
[16] *Münchner Post*, 11/11/1913.

lamento daqueles que encerram as tragédias gregas, dos que pretendem dar força para um recomeço. Em *A Morte de Danton* a lembrança da constelação Danton/Robespierre deve despertar a força para as decisões as serem tomadas e que não seguirão o modelo da Revolução Francesa, exigindo um outro tipo de solução. A peça não é nem uma convocação à revolução nem a sua rejeição. As encenações — a começar por aquela de Max Reinhardt, em 1916, até aquela de Karl Martin, em 1929 — seguiam um ou outro modelo. Como o próprio título sugere, trata-se de um réquiem. *Woyzeck*, pelo contrário, é a paixão. E esta deve ser apresentada de tal maneira que os espectadores compreendam a urgência de agir.

Deve ser apresentada assim — ou reescrita. *Woyzeck* é a amostra de uma dramaturgia que abandona a assistência passiva, vendo a apresentação completar-se no espectador. A fragmentação do material é necessária para que não se crie uma dependência falsa. Ela é necessária, para que o próprio espectador possa realizar a totalização. Ele continua o trabalho do autor. Em cada apresentação, o todo deve ser encontrado de novo.

Erwin Piscator deve ter visto a encenação de 1913 em Munique, pois na época estagiava no Residenz-Theater; tinha então 19 anos de idade. Quem a viu com certeza aos 15 anos foi Bertolt Brecht. Tanto que influenciou a sua idéia de teatro e de linguagem teatral. Voltando à Europa depois da Segunda Guerra Mundial, Brecht optou pela encenação de *Antígona*, na tradução de Hölderlin, em Chur (Suíça). Perguntado como os versos deveriam ser pronunciados em sua versão e como deveria ser encontrado o ritmo certo, respondeu, "utilizando a síncope do jazz". Pois Wedekind teria tentado fazer isso, e Steinrück o teria imitado ao representar o seu Woyzeck.

Alban Berg assistiu a encenação com Steinrück um ano depois em Viena, e decidiu compor uma ópera. A figura de Woyzeck o acompanhou durante a guerra. Em 7 de agosto de 1918 fez a seguinte anotação: "Eu mesmo fui subindo devagarzinho, descansava de vez em quando, 'conforme à recomendação', e enquanto estava avançando a passos pesados veio-me à mente uma expressão para a entrada em cena de Woyzeck, sem que eu pretendesse trabalhar naquele momento. Há na figura dele um pedaço de mim, desde que estou passando esses anos de guerra, igualmente dependente de pessoas que detesto, sentindo-me amarrado, enfermiço, sem liberdade, resignado e até

humilhado." Desta maneira foi tomando forma dentro dele a figura do Woyzeck. Para a ópera *Woyzeck*, ele encontrou a forma da via sacra em catorze estações, com uma décima quinta como epílogo.[17]

[17] Numa outra vertente, as idéias de Wassily Kandinsky sobre a "necessidade interior", divulgadas no almanaque *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul) influenciaram um artista como Hugo Ball que, em maio de 1914, tentou criar em Munique um "teatro de artistas" fazendo reviver o "teatro dos artistas de Munique" que Georg Fuchs criara em 1906: "A integração de todas as idéias regenerativas, não só da arte. Apenas o teatro está em condições de formar a nova sociedade. (...) Eis a minha tese: o teatro Expressionista é uma idéia de festival e contém uma nova concepção da obra de arte global." Trata-se de uma recusa dirigida ao "teatro psicológico": "Já não vemos o teatro como uma especialidade. Nós mesmos nos transformamos nele. (...) Estabelecemos como ideal oposto, com a finalidade de superá-lo, o Expressionismo que nem quer mais saber de objetos, que reencontra com uma volúpia desvairada a própria personalidade e a ditadura dela na auto-criação mais críptica." Juntamente com Kandinsky, Hugo Ball elaborou o projeto de um livro que devia fornecer os fundamentos teóricos do teatro de artistas. Em fins de maio de 1915, Hugo Ball emigrara com Emmy Hennings para Zurique. Em novembro fez a seguinte anotação: "O caminho mais curto da auto-ajuda: renunciar a obras, fazendo da própria existência o objeto de tentativas enérgicas de reanimação." Em 5 de fevereiro de 1916 inaugurou com Hans Arp, Emmy Hennings, Marcel Janko e Tristan Tzara o *Cabaret Voltaire*. Era o início de Dada. Em 1º de março Ball anotou o seguinte raciocínio: "*Producere* significa levar para fora, chamar à existência. Não precisam ser livros. É possível produzir também artistas. Só quando as coisas se esgotam começa a realidade." Em outra anotação, de 12 de junho de 1916: "Como a falência das idéias desgastou a imagem humana até as suas camadas mais íntimas, vêm patologicamente à superfície os impulsos e obscuridades (...) Já que nenhum tipo de arte, de política ou religião parece capaz de enfrentar esse rompimento dos diques, restam apenas o blague e a farsa sanguinolenta. O dadaísta (...) já não acredita na compreensão das coisas a partir de *um* ponto, mas mesmo assim continua convencido da união de todos os seres, da completude, de modo que fica sofrendo com as dissonâncias até o auto-desvanecimento." Em 14 de julho realizou-se o primeiro sarau Dada. Nele Hugo Ball proclamou o *Primeiro Manifesto Dadaísta:* "Talvez nem se trate da arte e, sim, da imagem não corrompida." (Ver a este respeito: H. Ball, *Die Flucht der Zeit*, LImmat Verlag, Zurique, 1992, pp. 20-99; *Das Psychologietheater*, in: Phöbus, I, 3 (junho de 1914); *Der Künstler und die Zeitkrankheit*, Ausgewählte Schriften, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1988, p. 19s.; "Über Bühnenkomposition", in W. Kandinsky/F. Marc, *Der Blaue Reiter*, 1912, reimpressão Prestel Verlag, Munique, Zurique, 1984, p. 189ss.)

Os 14 anos da República de Weimar: uma Época Rica nas Apostas e que Perdeu Tudo

1919. A derrota militar da Alemanha levou à revolução. Agora, a guerra acontecia nas ruas de Berlim. O assassinato de Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht equivaleu à decapitação do movimento revolucionário dos operários. Logo depois aconteceu o assassinato de Kurt Eisner. A resposta foi a criação de uma república de conselhos. Eugen Leviné, seu chefe, tinha consciência de que eles, os comunistas, governando como que uma pequena ilha, não poderiam manter-se. "Somos mortos que estão de férias", dizia. Com a supressão brutal da República dos Conselhos de Munique, liderada sobretudo por judeus, a reação conseguiu destruir tudo o que tinha engrandecido Munique. Aquilo que tinha sido começado por Ludwig II. A entrada dos corpos de voluntários em Munique, no ensolarado dia 1º de maio de 1919, serviu de escola para Hitler. Seguindo esse exemplo, haveria de dar cabo a todo o império alemão 14 anos mais tarde, em Berlim.

Estação I: *A Transformação*

No dia 30 de setembro de 1919 estreou em Berlim a primeira peça de Ernst Toller, *A Transformação: a Luta de um Homem,* sob a direção de Karl-Heinz Martin.

Como tinha sido um dos principais líderes da República de Conselhos de Munique, Toller estava preso nessa época em presídio militar. Acabara de escrever a peça, que já fora idealizada em 1917, diretamente para a encenação. Ela se subdivide em seis estações. Treze quadros e um prólogo, que pode servir também como epílogo, um diálogo entre a morte na guerra e a morte na paz. "O protagonista é um jovem judeu que trava um conflito interior em torno da Alemanha", escreveu Herbert Ihering depois da estréia. "*A Transformação* é a mutação de Ernst Toller de voluntário de guerra em revolucionário. Mas não se trata de um drama de justificação que vise preparar e explicar as ações. Não é nem defesa nem ataque, nem antes nem depois.Trata-se da revolução do humano em si, sem intenção nem tendência. É força

interior, lei e necessidade."[18] Fritz Kortner fazia o papel de Friedrich. "Eu representava então o meu próprio papel; um judeu alemão jovem e rebelde, em conflito com o seu ambiente."[19] Ihering confirmou essa afirmação: "Kortner não encarnava a transformação e, sim, a rebelião."[20]

Estação II: *Woyzeck*

Viktor Bamowsky, que já tinha dirigido a estréia de *Woyzeck* em Viena, em 1914 (com Steinrück no papel principal) lançou a peça em 1920 no *Lessing-Theater*, agora com Eugen Klöpfer como protagonista. Com esse mesmo ator, também Max Reinhardt encenou a obra um ano depois, no *Deutsches Theater*, com o cenário de John Heartfield e Franz Dworsky.

Julius Hart, lembrando-se da atitude revolucionária que tinha predominado na estréia com Steinrück, descreveu o contraste com a versão de Reinhardt com estas palavras: "A mim me parece que o Jó de Eugen Klöpfer, que nada mais é do que um sofredor perseguido pela desgraça, gemendo em sua miséria, consegue captar melhor o íntimo e a profundeza desse ser humano criado por Büchner que, em última análise, tem as suas raízes apenas no amor e na compaixão, e para o qual nem mesmo a Revolução Francesa pode trazer libertação e redenção, pois ao próprio Danton nada mais resta do que fugir para a tranqüilidade do nada." E mais: "Um Cristo que morre é mais trágico do que um Aquiles que morre — é mais amarga a tragédia do homem bom do que a do homem heróico; no fundo é esta a única tragédia."[21]

A cobrança de Franz Jung em relação ao teatro nasceu da necessidade interior de tornar fecunda a própria experiência. Ele tinha participado da guerra para urdir atos de sabotagem. Uma temeridade. Desertou, foi preso e trancafiado. Em 9 de novembro de 1919, quando começou a revolução na Alemanha, tomou a agência telegráfica Wolff, mas depois a desocupou. Foi preso no decorrer das lutas no bairro da imprensa em Berlim. Conseguiu escapar para

[18] In *Der Tag*, Berlim, 02/10/1919. Citado em Günther Rühle: *Theater für die Republik*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1967, p. 157s.
[19] F. Kortner, *Aller Tage Abend*, Kindler Verlag, Munique, 1959, p. 343.
[20] Ibid., p. 159.
[21] *Der Tag*, 06/04/1921.

Breslau. Depois de seu retorno ingressou no Partido Comunista da Alemanha. Em 1920 foi um dos fundadores do Partido Comunista dos Trabalhadores. Como delegado desse partido seqüestrou um barco pesqueiro no rio Elba, a jusante de Hamburgo, e viajou nele até Murmansk, para participar do segundo Congresso da 3ª Internacional, em Moscou. Na volta foi preso por "seqüestro de barco em alto mar". Na prisão escreveu peças de teatro para o *Teatro Proletário* de Erwin Piscator. Solto em 1921, juntou-se a Max Hölz e se engajou nas lutas da Alemanha central.

Estação III: *Por Quanto Tempo Ainda? Os Canacas*

No final de 1920, preso em Hamburgo, Franz Jung escreveu *Por Quanto Tempo Ainda? Peça de Joe Frank.* Em suas *Anotações para Cläre*, sua segunda esposa, comenta: "Trata-se mais de um ensaio técnico. O conteúdo não tem importância alguma. Hoje em dia, já não se pode construir peças de conteúdo no estilo psicológico etc. Estas desembocam necessariamente na ideologia burguesa. O que importa é o ritmo. Imagens. Mas em vista das limitações dos recursos técnicos é preciso treinar a maior simplicidade possível. *Representação ligeira.* As personagens não devem psicologizar. Mas devem ajustar a sua fala à tendência. As cenas burguesas podem ter um leve toque caricatural. Inicialmente, o discurso pode carregar um pouco no tom patético, para depois tornar-se mais e mais natural. Os apartes devem ser bem altos. Considerar sempre o público como um todo, ao qual o teatro deve ser dirigido. Uma espécie de comédia em sua forma primitiva. O público precisa perceber que isso é *teatro*, que tudo é *técnica* e *direção*."[22] Em 6 de fevereiro de 1921, Piscator encenou *Por Quanto Tempo Ainda?* em seu Teatro Proletário numa sala de *Klims Festsäle.* O palco fora preparado por John Heartfield. O próprio Piscator fez o papel de um jovem operário que, encarando o público, devia declamar as palavras finais: "Se todos estes tiverem captado pelo menos uma centelha, esta haverá de continuar a arder. Nós que ainda somos vítimas, que estamos presos nas cadeias ou que estamos morrendo de outra forma qualquer, lançamos essa centelha ao mundo. Dependerá dessa brasa que o fogo seja sempre avivado, que a cabeça se levante

[22] F. Jung, *Werke*, v. 11, 1988, p. 58.

e que o exemplo seja dado, para que os outros lá fora se agarrem a ele. Então há de crescer automaticamente lá fora a construção — onde moraremos livres das correntes."[23]

Quando foi encenada pelo Teatro Proletário a segunda peça, *Os Canacas* (agora no palco do *Voigt-Theater*) e novamente com o cenário de Heartfield, com Piscator no papel de Lênin, o jornal *Rote Fahne* (Bandeira Vermelha) escreveu: "Essa é a novidade fundamental desse teatro: a maneira toda especial de passar da representação à realidade. Há muitos momentos em que não se sabe se está no teatro ou numa assembléia, a ponto de sentir-se impelido a intervir e a ajudar, a fazer apartes. Continuamente se misturam teatro e realidade. /.../ o público sente que teve oportunidade de lançar um olhar para a vida *real*, sendo espectador não apenas de uma peça de teatro, mas de um fragmento da vida real. /.../ E a peculiaridade dessa arte consiste na fusão de arte e propaganda; não que a intenção de fazer propaganda se mostre com nitidez inconveniente, mas simplesmente pela integração do espectador na representação, pelo fato de tudo o que acontece no palco estar dirigido a ele."[24]

Estação IV: *Na Selva das Cidades*

Em 1922, Berlim estava paralisada pela inflação que roubara das pessoas o seu patrimônio, as suas economias. Brecht chegou nessa "Berlim-nada", sem dinheiro no bolso, para conquistá-la. Na mesma época chegam os trustes norte-americanos. Brecht tinha o seu próprio programa. "No *Baal* e *Na Selva* espero ter evitado um grande erro da arte em geral: o seu esforço para arrebatar. Instintivamente guardo distâncias e cuido que os meus efeitos (de natureza poética e filosófica) fiquem restritos ao palco. Não se toca na *splendid isolation* do espectador. Não é *sua res quae agitur*. Ele não é tranqüilizado pelo convite de sentir empatia, de encarnar-se no protagonista e, observando-se ao mesmo tempo em dois exemplares, sentir-se inexterminável e importante. Existe um tipo mais elevado de interesse: o interesse pela parábola, pelo outro, pelo óbvio, estranho", escreveu em 20 de fevereiro de 1922 em seu diá-

[23] F. Jung, *Werke*, v. 7, 1989, p. 130s.
[24] Ibid. p. 771.

rio.[25] Esse é o discípulo de Rimbaud do "Je est un autre." Ele era ele mesmo, foi essa a sua força. E tinha os seus amigos, que ele organizava. Em Munique angaria atores para o seu trabalho, para os seus textos e a sua direção. Em Berlim encontra o seu novo tema: a vida fria das grandes cidades.[26]

Brecht escreveu *Na Selva* em 1922, em Augsburgo. Só cinco anos mais tarde fez o acréscimo *das cidades,* no título. "Peça de dois malaios que lutam", diz a anotação de Brecht. "A bondade como recurso do mal."[27] Mais tarde, em 1926, confessaria que pretendia "melhorar *Os Bandoleiros*, de Schiller, (mostrando que a luta é impossível por causa da precariedade da língua)."[28]

Caspar Neher, amigo de Brecht desde a escola, o pintor que lhe criou o espaço, a figura e a atmosfera, contou a história de dois malaios: "Em setembro, novamente numa quinta-feira, Shlink comprou uma veste talar e teve a idéia de fazer o papel de si mesmo. Foi aí que teve início a desgraça. Sem esse ato, Shlink teria se tornado famoso algum dia? Acabou apaixonando-se por um jovem chamado George que ele amou até a sua morte. Mas, um dia, jogou fora a veste talar e começou a fazer o papel de Garga, e esta foi a sua desgraça. Certo dia, os dois até chegaram a confundir-se, e essa descoberta levou um deles à morte. Talvez tivesse morrido mesmo sem essa descoberta; de qualquer maneira tinha pensado nessa possibilidade durante bastante tempo."[29] Entre as informações sobre aquilo que acabou fazendo parte de sua peça, Brecht declarou em 1954: "Naquela época tinha assistido no então *Staatstheater am Gendarmenmarkt* a encenação de *Otelo* sob a direção de Jessner,

[25] B. Brecht, *Im Dickicht der Städte. Erstfassung und Materialien,* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1968, p. 138.

[26] Em 1924, o dramaturgo Brecht foi apresentado em Berlim, no dia 28 de outubro no Deutsches Theater, com a peça *Na selva*, sob a direção de Erich Engel, e no dia 4 de dezembro no Staatliches Schauspielhaus, com *A vida de Eduardo II da Inglaterra,* sob a direção de Jürgen Fehling. Essas duas peças já tinham sido experimentadas em Munique. Em 8 de maio, Erich Engel tinha realizado a estréia de *Na selva.* E o próprio Brecht tinha encenado nas Münchner Kammerspiele sua nova versão de Marlowe. A estréia se dera em 19 de março de 1924.

[27] B. Brecht, *Im Dickicht der Städte. Erstfassung und Materialien,* ibid., p. 134.

[28] Ibid., p. 140.

[29] S. Melchinger, G. von Einem (org.), *Caspar Neher,* Friedrich Verlag, Velber, 1966, p. 90.

com a participação de Kortner e Hofer; e um recurso técnico me impressionara de modo especial: o tipo de iluminação. Cruzando a luz dos refletores, Jessner produzira no palco uma luz peculiarmente difusa que fez com que as figuras se destacassem fortemente, movendo-se na luz como as figuras de Rembrandt."[30] Jessner queria mostrar os atores "como esculturas de efeito transcendental".[31] Essa não foi a intenção de Brecht. Na sua agenda encontra-se a seguinte instrução de direção: "Chegando ao final de *Selva*: tudo é representado diante de um horizonte redondo. Ao fundo, os atores desocupados, em luz difusa, acompanham a leitura. O livro cai das mãos de Jane Garga, morta etc."[32] No fim, o elenco forma o coro, um semicírculo oposto aos espectadores. Os dois malaios no centro. "Construção de madeira na selva". Shlink confessa a Garga: "Eu a amo." Garga declara que Shlink é um suicida e vai embora. Shlink: "Não vá embora, George Garga, a quem mais você tem ainda neste mundo? As florestas foram derrubadas, os abutres estão saciados, e a resposta de ouro é enterrada no chão! *Vira-se.* Três de novembro, três milhas ao sul de Chicago. O vento sopra do oeste! Quatro minutos antes de surgir a lua, afogado durante a pesca." Marie Garga *"entra de vestido preto, leve, de gaze:* Peço que não me mande embora. Sou uma infeliz. *Forma-se uma luz esbranquiçada em torno deles."*[33] Isso quer dizer: "A peça se passa numa Chicago fria, inóspita."[34]

Em 1928, Brecht declara no folheto da encenação de Heidelberg: "A minha opção por um ambiente americano não nasceu de uma propensão ao romantismo, como muitas vezes se tem afirmado. Da mesma maneira poderia ter escolhido Berlim, só que, nesse caso, o público não teria dito: 'O sujeito age de modo estranho, incomum, extraordinário'. E sim, apenas: 'Um berlinense que age dessa forma é um caso excepcional'. Com um fundo (a saber, o americano) que correspondia por natureza aos meus tipos, de modo que não os expôs e, sim, os protegeu, me pareceu mais fácil dirigir a atenção ao estranho modo de agir de grandes tipos humanos atuais."[35]

[30] B. Brecht, *Werke,* v. 23, p. 243.
[31] Citado em Rühle, loc. cit., p. 338.
[32] B. Brecht, *Im Dickicht der Städte. Erstfassung und Materialien,* loc. cit., p. 136.
[33] Ibid., p. 100s.
[34] Ibid., p. 134.
[35] Ibid., p. 143.

As peças de Brecht são instrumentos. Ele as experimenta para descobrir na prática do trabalho teatral o que delas quer ver revelado. Os modelos de Neher, esbatidos, em aquarela, têm a mesma finalidade: indicações para a experimentação no palco. O que Brecht descobre nessa luta que não quer acontecer? Como consegue captar a atenção do público nessa situação? O que a sua linguagem podia fazer contra uma opinião pública constantemente bombardeada com provas apressadas lançadas pelos partidos que lutavam pelo poder? Alguns anos depois procurou dar-se conta na retrospectiva: "A história da humanidade é um monte de material desordenado. É difícil distinguir a cada momento quem arca com a responsabilidade de sua época. Os grandes tipos que se destacam, a criação das grandes idéias, e o choque entre os tipos e as idéias que nem sempre ganham contornos em batalhas e revoluções precisariam ser condensados. Aquele tipo que — em 1923 — provocou a primeira luta por espírito de combate, aquela primeira luta desinteressada, esse C. Shlink, é um personagem histórico. Aquela remodelação de um indivíduo em divíduo (em Galy Gay) é um acontecimento histórico de real importância. Da mesma maneira me lancei a desenhar no Eduardo (segunda versão no verão de 26) aquele animal formidável e sinistro que tinha uma percepção semelhante àquele que fareja na catástrofe medonha a ameaça para o indivíduo. Mostrei as suas providências primitivas e desesperadas, o seu fim horrível num isolamento anacrônico. Assim surge naqueles anos algo visível para as pessoas de hoje: o último sáurio que pressente a chegada do dilúvio."[36] Por isso são tão importantes essas primeiras peças: são sismógrafos, sondas lançadas ao futuro. A questão que delas surgia era essa: como podemos enfrentar o dilúvio?

A impressão causada pela peça em Munique, em 1923, e em Berlim, em 1924, era essencialmente definida pelo espaço. O espaço da linguagem de Brecht e o espaço do palco criado por Neher. Em 1923, Ihering escreveu: "Brecht oferece a atmosfera em que deverá acontecer o inaudito, o ar do insondável. (...) Engel conservou toda parte o elemento da atmosfera, do crepuscular, do visionário."[37]

[36] Ibid., p. 140s.
[37] *Berliner Börsen-Courier*, 12/05/1923. In: G. Rühle, loc.cit., p. 447.

Monty Jacobs disse em 1924: "Em todo caso, nessa selva, o ar parece parado. Do chão brota o ar da putrefação, e uma nuvem pesada oprime todo otimismo."[38] Siegfried Jacobsohn, no mesmo ano: "Chicago se estende em verde cinza, à maneira de uma selva, tirando o fôlego, sempre com um reino invisível atrás do visível".[39] E Julius Bab: "Espaços dos quais nunca se sabe com certeza se são interiores ou ruas. Céu e ar estão escondidos atrás de pedras; mesmo assim as paredes em decomposição não se revelam suficientemente fortes para isolar como um lar o ser humano do mundo externo — tudo é apenas rua. (...) Não se trata, em absoluto, de um drama de família, nem de uma peça de ambientação social; as selvas de pedras de Chicago constituem apenas o pano de fundo sinistro, o mundo selvagem em que o homem é o lobo do homem."[40]

Estação V: *Purgatório em Ingolstadt*

No final de abril de 1926 estreou numa matinê única da "Junge Bühne im Deutschen Theater" a primeira peça de Marieluise Fleisser: *Purgatório em Ingolstadt*. "Aqui as pessoas ficam se espionando, ninguém escapa dos vizinhos; extrema brutalidade vem associada a uma timidez extrema", escreveu Herbert Ihering. "Essas pessoas compulsivas, viciadas, rompantes e deprimidas chegam freqüentemente a um limite em que se transformam quase em artistas. Sempre estão às voltas com a sua fantasia. Todos eles são criadores impedidos, flagelantes, porque não conseguem chegar a uma forma, impelidos pela ânsia de atuar sobre si mesmos e sobre os outros."[41]

Alfred Kerr desconfiava de que, atrás do nome Fleisser, estivesse escondido o próprio Brecht: "Essa senhora Fleisser é naturalista e talentosa, se é que ela existe ... que não esteja servindo apenas de pseudônimo para Brecht ... No terceiro ato pode ser confundida realmente com Brecht: será que escreveram a peça juntos?"[42] A linguagem de Fleisser não tinha a hiperformação de Brecht. A proxi-

[38] *Vossische Zeitung Berlin*, 30/10/1924. In: G. Rühle, loc. cit., p. 565.
[39] *Die Weltbühne*, Berlim. In: G. Rühle, loc. cit., p. 571.
[40] *Berliner Volkszeitung*, 30/10/1924. In: G. Rühle, loc. cit., p. 569.
[41] *Berliner Börsen-Courier*, 28/04/1926. In H. Ihering, *Von Reinhardt bis Brecht*, v. II, Aufbau-Verlag, Berlim, 1959, p. 217.
[42] *Berliner Tageblatt*, 26/04/1926. In G. Rühle, loc. cit., p. 925.

midade entre ela e Brecht, constatada por Kerr, nasceu da experiência de terem vivido numa cidade bávara, Augsburgo ou Ingolstadt, importante no passado, mas atualmente vegetando à sombra de Munique, esperando o retorno ao passado que Hitler foi capaz de prometer. A proximidade nasceu da necessidade que sentiam um do outro: o poeta que construía fábulas e a poeta que contava as histórias dos outros. Brecht como diretor de teatro agia com os textos dela como agia consigo mesmo como poeta. Quando a peça dela, *Pioneiros em Ingolstadt*, escrita por sugestão dele, teve uma estréia pífia em Dresden, em 1928, o próprio Brecht fez uma nova versão para a sua encenação no Theater am Schiffbauerdamm, meio ano após o sucesso da *Ópera de Três Vinténs* em abril de 1929. Transportou a ação do presente para a época anterior à Guerra Mundial. Com essa historização transformou a peça em revista, de modo que podia insistir nos efeitos especiais, tanto nos de ordem política como sexual. O resultado foi a intervenção da polícia. No fim autorizaram uma versão reduzida. A autora tornou-se uma pessoa malquista em sua terra, em Ingolstadt. Não tinha sido a sua intenção mostrar que, por trás de seus concidadãos, "por trás dessas pessoas impedidas brilha uma força psíquica"[43], na expressão usada por Ihering?

Em 1926, Brecht tinha começado a lançar no papel as suas instruções sobre o comportamento nas cidades, a *Cartilha para os habitantes das cidades*. Como se se tratasse de orientações para os atores. Assim ele aprendeu e ensinou a arte do teatro como pedagogia para o dia-a-dia.

Partindo de suas instruções de comportamento tentou analisar também as novas estruturas sociais para poder descrevê-las. Assim era estudante e professor ao mesmo tempo. Encontrou-se com o sociólogo Fritz Sternberg que acabara de despertar grande atenção com o lançamento de seu livro *O Imperialismo*. Sternberg explicou para Brecht que, como dramaturgo, estava em situação pior do que seus antecessores. "Hoje, na moderna sociedade industrial, não se pode distinguir as diversas classes sociais usando simplesmente a vista. Entre numa fábrica, veja o que fazem os empresários, os diretores, os empregados administrativos, os operários. Tendo visto tudo isso, você ainda não sabe nada. Pode ser que o operário seja bem pago ou que

[43] *Berliner Börsen-Courier*, 24/04/1928. In G. Rühle, loc. cit., p. 218.

seja duramente explorado. Ver somente não leva a nenhuma conclusão, e o mesmo se pode dizer da intuição. É necessário que se faça antes uma análise da sociedade atual, e esta só pode ser feita pela razão e não pela intuição. Depois de ter conseguido fazer essa análise, você já não precisa realizar toda vez uma análise racional; aí, sim, poderá tentar novamente deixar a razão em segundo plano para explorar os seus grandes mananciais intuitivos."[44]

Estação VI: *Os Bandoleiros*

Tudo estava por ser descoberto e descrito ou servia de material para comprovar o que já se sabia. Piscator fez uma leitura direta de *Os Bandoleiros,* de Schiller, pois a visão filosófica e moral de Schiller correspondia à sua própria visão: entendia-se como o herdeiro dele. Isso ficou claro, segundo o comentário de Franz Jung, quando "na cena do acampamento na floresta, os bandoleiros entoam a Internacional, sob as bandeiras vermelhas, Karl Moor de smoking".[45] Spiegelberg fez o papel de Trotski. O *Rote Fahne* comentou: "Piscator reabilitou esse Spiegelberg. Fez dele um revolucionário que está muito à frente desse menino desobediente que se chama de Karl e de seus companheiros: ele revela experiência, compreensão, conhecimento dos verdadeiros inimigos da sociedade e da necessidade de combatê-los sem piedade." Os bandoleiros se transformaram "em vítimas da classe dominante: em *lumpen-proletários*, anarquistas e terroristas que se desesperam sem o seu capitão."[46] Dispor de um tema com a ajuda dos recursos do teatro ainda não significa tê-lo dominado. Por mais que Piscator provocasse as discussões em seus palcos, a discussão não mudava as posições. Eram conclamadas. Uma observação dessas pode parecer simplista, mas as notícias mostram isso. Como diretor de teatro, no entanto, Piscator conseguiu convencer a todos. Ele sabia usar as novas técnicas com maestria. Ficou famoso.

[44] Fritz Sternberg, *Der Dichter und die Ratio,* Sache & Pohl, Göttingen, 1963, p. 15.
[45] F. Jung, *Der Weg nach unten,* Reclam Verlag, Leipzig, 1991, p. 308.
[46] *Die Rote Fahne,* 19/09/1926. Citado no catálogo de exposição do Kunstamt Kreuzberg e do Institut für Theaterwissenschaft da Universidade de Colônia, *Theater in der Weimarer Republik,* 1977, p. 741.

Estação VII: *Lenda*

Em 1927, a americanização da economia mudou a aparência de Berlim. Muito antes, quando Guilherme II começara a transformar a Alemanha em potência mundial, Walter Rathenau já tinha chamado Berlim de "Chicago às margens do rio Spree".[47] Em 1927, Ehrenburg retornara a Berlim, voltando da União Soviética: "Chamarei essa minha chegada a Berlim de encontro com o meu tempo. Nos primeiros anos da Revolução vivíamos na Rússia no século XXI. (...) Aqui tive contato com a nossa época. Ela se ofereceu a mim de maneira bem singela, não nas declarações dos oradores, não em poesias futuristas, não — em maços de cigarro, na agitação da praça Potsdamer Platz, no mais recente sistema de fogões a gás, nas três tarifas dos automóveis e nas trinta tarifas das mulheres, na nudez de uma cidade, na sua riqueza sombria, em tudo.[48]

Quando Jung, em 1927, se pôs a criar uma nova concepção de teatro, voltando a escrever peças, interessou-se por uma técnica que pudesse exprimir o *mecanismo interno do tempo*: "Talvez nos demos conta de que, na simples conversa do dia-a-dia, as palavras isoladas já perderam o seu sentido como seqüência lógica. Restou apenas um objetivo sonoro que transpõe o espaço e cuja compreensão parece sobretudo ditada pelo ritmo. Vê-se o quanto o nosso tempo já se afastou da natureza da idéia. É possível imaginar que a palavra dita não passe de um som de fundo, da constituição de um relacionamento com o habitual, um som provocado, enquanto a discussão e o desenvolvimento se realizam no gesto, nos bastidores, na iluminação, numa integração do processo total que, nesse contexto, talvez possa ser chamada de atmosfera. Já não é a transferência naturalista da última expressão dada e visível, mas a transferência do mecanismo interno do tempo e das tendências desse tempo que cria os recursos do teatro com as quais se pode dar forma ao novo teatro."[49]

A peça *Lenda* estreou em 13 de outubro de 1927 em Dresden sob a direção de Josef Gielen na inauguração da *Aktuelle Bühne* do Teatro Estadual da Saxônia. Na *Weltbühne* encontramos o seguinte comentário de Max Herrmann-Neisse: "Nessa peça curta e inexorável,

[47] Cf. W. Schivelbusch, *Die Kultur der Niederlage*, Fischer, Frankfurt am Main, 2003, p. 301s.
[48] Ilyá Ehrenburg, *Visum der Zeit*, Reclam, Leipzig, 1982, p. 71ss.
[49] F. Jung, *Werke*, v. 1/1, p. 288.

Jung retrata o mundo sombrio e amarrado dos proletários. Um mundo que é um cativeiro constante, em que nada prospera, nada dá certo. Em que, de um momento para o outro, tudo pode ficar desfigurado a ponto de um assassinato ser a única saída. Mas, naturalmente, essa também não pode ser a saída porque atrás dela desponta o maquinário da lei que pronuncia o seu "culpado". (...) Com toda a calma, quase com frieza e severidade, Jung simplesmente apresenta alguns episódios da vida. Só uma única vez estoura, inesperadamente, o grito da revolta na boca de um jovem durante a sessão do tribunal. Jung se contenta com um mínimo de enredo. O núcleo é formado por um crime corriqueiro, como nas peças chamadas de grosseiramente naturalistas. Mas ele o insere no contexto de toda a situação social atual, apontando causa e efeito de um e de outro lado, mostrando-o à luz dos mais diversos ângulos, a ponto de obter a impressão de uma completude total, sem perder-se em minúcias e redundâncias. Para tanto, recorre à ajuda do cinema, mas comedidamente e apenas quando pretende destacar imagens imperceptíveis da lembrança e momentos subjacentes do ânimo e da vida interior dos personagens, para explicitar as suas palavras hesitantes e seus atos equivocados. É que seus personagens falam à maneira de pessoas acuadas, amarradas e trituradas pelas circunstâncias em que se encontram: ora inibidas, agoniadas pela procura da palavra certa que acaba expressando algo totalmente diferente do intencionado, soando ambígua; ora se atropelando em cólera desesperada, enfurecendo-se no momento inadequado, dando com a cabeça contra a parede."[50]

Aqui se realizou, "com um elenco de primeiríssima qualidade e um enorme dispêndio de recursos cênicos e técnicos", aquilo que Franz Jung queria do teatro. Em sua autobiografia refere-se detalhadamente a essa encenação como a algo que se perdeu, mas que não deveria cair no esquecimento. Em Josef Gielen tinha encontrado um "adversário tanto do teatro político quanto do teatro maquinal". O seu trabalho "se opunha abertamente ao que se fazia no palco berlinense de Piscator". "Tudo estava centrado no destino de uma típica família operária. Depois de um acidente de trabalho, o homem inválido ficava sentado o dia inteiro na cozinha-sala. A mulher, além de arcar com os afazeres domésticos, tinha que cuidar da sobrevivência e da coesão da família.

[50] *Die Weltbühne*, novembro de 1927. In F. Jung, *Werke*, v. 7, p. 776.

(...) A cena continuou centrada na cozinha-sala. Foi também lá que se deu a explosão. Sem que tivesse havido uma briga, sem que estivessem em jogo planos alternativos para uma vida com um pouco mais de felicidade, um novo amante e provedor, um seguro de vida. A mulher simplesmente pegou a arma e atirou no marido aleijado: o tempo pára. A questão é: *culpada ou não culpada?* A ação da peça se restringe a elucidar essa questão. As cenas eram projetadas para dentro de uma audiência de tribunal formando uma espécie de arena, fechada de um lado pela mesa do juiz e do outro lado pela tribuna de espectadores; entre eles, o banco dos jurados e, mais para o meio, o promotor, o defensor e a acusada, que ficam na penumbra quando são focalizados os pronunciamentos das testemunhas; continuava aberta a sala do teatro, o grande vazio. (...) A condenada é culpada — naturalmente. Não se fala em clemência ou outras práticas. Não há perdão nem arrependimento. O caso é esse e as coisas estão como estão. A sociedade, as leis, a goma que liga umas pessoas às outras ficou quebradiça, deteriorada. Lutar contra essa situação nos dias de hoje significa explodir-se a si mesmo, querer quebrar o vazio. Cada um precisa tomar a sua decisão — retirar-se, sair do teatro, se ainda estiver com vida, uma vida da qual já foi expulso mesmo. Foi isso que eu quis demonstrar, e eu acho que consegui meu intento com essa encenação."[51]

A estréia seguinte de Franz Jung que aconteceu um trimestre mais tarde, em 8 de janeiro de 1928, foi também a primeira produção do novo Estúdio no teatro de Piscator. Tudo tinha dado errado. O fracasso estava programado. Na inauguração do palco do Estúdio, no dia anterior, Piscator logo se distanciara da peça. Em Berlim já não havia lugar para as peças de Jung. Entre o teatro burguês e o teatro político postulado por Piscator não havia espaço para Jung. Ambos contavam com as suas garantias, as suas confirmações, as suas provocações, o seu saber; seu chão estava firme. Ernst Jünger formulou assim essa situação em 1932 no *Operário*: "Nesse mundo importa enxergar no risco o insensato; ele é superado no mesmo momento em que se revela como erro no espelho da razão." O teatro burguês coloca a questão da culpa, e o teatro político também. Mas Jung não se interessou por essa questão. O interesse dele visava a incondicionalidade, a vontade de viver, o amor. No palco, isso se

[51] F. Jung, *Der Weg nach unten*, loc. cit., p. 299ss.

transforma numa questão de ritmo, de auto-afirmação, de conseguir sensibilizar a coletividade. Contra o outro ritmo, a marcha do poder, o ódio. Importa conseguir agir.

As peças de Jung têm a estrutura de um concerto de jazz: variações sobre um tema. O espaço teatral fica entre a afirmação e a pergunta, a entrada em cena e a intranqüilidade. Uma atmosfera que muda constantemente, e nela está o indivíduo que precisa afirmar-se. O ritmo dá o compasso do tempo, decompõe as imagens, mostra ao espectador o caminho para acompanhar o desenvolvimento interno. A participação é por meio do ritmo assimilado. Jung se nega a aceitar um teatro coagulado em literatura. Não há nenhuma cena que generalize ou demonstre algo: ele quer a experiência atual, a prova das forças na situação imediata. O teatro visto como instrumental contra todas as formas de apossamento, de obrigação e de postulação. A revolução não pode ser conjurada.

Em dezembro de 1927, Jürgen Fehling encenou *Woyzeck* no palco do *Schillertheater*, com Walter Franck no papel principal. Alfred Kerr comentou: "Um Kaspar Hauser cismativo em todo esse mundo"[52]. E Max Hochdorf escreveu: "Um proletário sem revolta, esmagado pela desgraça."[53] Numa dança paroxística, todo o interior de Woyzeck extravasou. Com o recurso do palco giratório a ação passava diretamente da Cena da Taberna à cena do Campo aberto: "O 'sempre, sempre' de Marie[54], entregue ao ritmo da dança, pôde ser retomado de imediato por Woyzeck." O homem "que se encontra apático e pasmado diante da dor da ofensa, com a intuição de uma vida arruinada, levado pelo delírio de sua própria sensualidade repentinamente reavivada (...) começa a dançar. E a sua dança é a irmã sombria e pavorosa daquela dança alegre e sensual realizada na taverna, assustadora, improvável, instintiva, provinda das camadas obscuras do subconsciente, até o paroxismo selvagem do ritmo da dança gerar as palavras que significam ação, sem que Woyzeck as tivesse pensado: 'Fera, fera, morto, morto.'"[55] O público protestava como se se tratas-

[52] *Berliner Tageblatt*, 15/12/1927.
[53] *Vorwärts*, 15/12/1927.
[54] "Immer, zu, immer zu", que pode ser traduzido também como "Mais! Mais!" conforme *Woyzeck*, trad. Tércio Redondo, São Paulo: Hedra, 2003. (N.O.)
[55] I. Strudthoff, *Die Rezeption Georg Büchners durch das deutsche Theater*, Colloquium Verlag, Berlim — Dahlem, 1957, p. 93.

se de uma peça contemporânea. "Pode haver um elogio maior para Georg Büchner?", perguntou Paul Friedländer no *Rote Fahne.*[56]

Estação VIII: *Schweik*

O ano de 1928 começa com a encenação berlinense de *Um Homem é um Homem*, de Brecht, sob a direção de Erich Engel, no Volksbühne. É apresentada a transformação do empacotador Galy Gay em máquina de guerra: "Como se desmonta e remonta um automóvel. Uma montagem em seis números." Ihering comenta o sucesso: "Quanta coisa foi declamada em peças e poesias contra o homem como máquina! Aqui vira material de comédia. Brecht é o primeiro autor teatral que nem festeja nem ataca o mecanismo da era das máquinas; tratando-o como um lugar-comum, ele o supera." A transformação é encarnada por Heinrich George: "Ele representa o peso com leveza celestial. É o elefante que começa a correr. Quanta gentileza, quanta doçura!" Brecht "obteve o seu primeiro sucesso retumbante na massa". Portanto: "Não pode estar mal uma empreitada que se une sem esforço aos movimentos das mais diversas áreas intelectuais. De um lado, Brecht se liga à expressão do cinema (Chaplin, Buster Keaton), de outro lado, às tendências objetivizantes da música (Klemperer, Hindemith, Weill); e, por mais um lado, a Piscator. O que, até agora, corria em direções paralelas ou opostas, começa a integrar-se."[57]

Diante da grande quantidade e da pressão dessa literatura sobre a guerra, Erwin Piscator reagiu em 28 de janeiro com a sua adaptação para o palco do romance *As Aventuras do Bom Soldado Schweik*, escrito por Jaroslav Hasek. A sua intenção era "mostrar a complexidade da guerra à luz dos refletores da sátira, demonstrando assim toda a força revolucionária do humor". Brecht tinha colaborado na adaptação para o teatro. Schweik devia ser apresentado como "um indivíduo profundamente associal", explicou Piscator no linguajar de Brecht, "não se trata de um revolucionário que quer instaurar uma nova ordem e, sim, de um novo tipo de gente sem laços sociais que funcionaria como elemento desagregador e sub-

[56] Edição de 16/12/1927.
[57] *Berliner Börsen-Courier*, 05/01/1928. In H. Ihering, *Von Reinhardt bis Brecht*, loc. cit., v. II, p. 305ss.

versivo inclusive numa sociedade comunista": "Um grande cético que, insistindo de modo inflexível em sua atitude afirmativa, acaba na realidade negando tudo." Piscator visava "em tudo isso uma espécie de estilo *knock-out*, algo que lembrasse o teatro de variedades e Chaplin".[58] Um grande espetáculo satírico.

Deu certo — com grande desempenho de Max Pallenberg. Sobre duas esteiras rolantes, usadas pela primeira vez nessa encenação, diante dos desenhos de George Grosz em forma de desenho animado, Piscator "montou para o desenhista no fundo do palco uma enorme prancheta com folhas de papel branco", conta Grosz, "e nesses folhas eu acompanho com grandes hieróglifos a ação do palco, com meus traços subindo e descendo ao modo de contraponto, sublinhando, ou melhor, desenhando os mais belos comentários necessários e as maldades de Hasek que jazem subentendidos." O espaço do palco "parecendo realmente um picadeiro de desenhista".[59]

"A obediência de Schweik é fatal para as ordens que recebe; a sua aceitação incondicional faz com que estas ordens acabem subvertidas, e o fato de Schweik *não* refletir sobre a guerra é uma prova muito mais eficaz contra o desvario terrível da guerra do que as reflexões que alguém poderia externar. Não há como neutralizar a sabotagem seca que a sua submissão provoca nos procedimentos militares. É o espírito que sempre diz sim: um truque realmente híper-mefistofélico para mostrar que aquilo que existe merece perecer", escreve Alfred Polgar. "O Schweik de Pallenberg é uma mistura preciosa de ingenuidade e esperteza, (...) A sua amoralidade franca comove pela comicidade. (...) Sua impertinência encanta, a sua palermice tem graça."[60]

Na margem de sua resenha do livro de Hasek, Ernst Jünger anotou em junho de 1928 a seguinte observação: "Que esse bufão tenha encantado os entendidos é um sintoma do estado de coisas que necessitam de tratamento fora do campo literário."[61] Piscator tinha acertado no centro. Ou, pelo menos, ele e Brecht tinham atingido a direita.

Para Brecht, a leitura de Hasek se tornou decisiva quanto à direção a tomar. Tinha reencontrado o seu ponto de partida, o

[58] E. Piscator, *Zeittheater*, loc. cit., p. 171, 185, 178.
[59] G. Grosz, "Randzeichnungen zum Thema", in E. Piscator, *Zeittheater*, loc. cit., p. 184.
[60] A. Polgar, *Ja und Nein*, Rowohlt Verlag, Hamburgo, 1956, p. 365s.
[61] E. Jünger, *Politische Publizistik*, Klett-Cotta, Stuttgart, 2001, p. 442.

berrador de Augsburgo, a feira livre. Por meio da figura de Schweik encontrou a sua figura de Keuner. Mais tarde, Brecht admitirá que Piscator foi o pioneiro da epopeização do teatro. Por meio dele, Brecht teria achado o seu próprio caminho. Não retornaria à *selva das cidades*. Ihering afirma que "existia uma lenda acerca da obscuridade de Brecht".[62] Agora, Brecht passou a dar nome às coisas, a colocar os gestos dentro de um sistema relacional.

O diretor Bernhard Reich que trabalhava em Moscou visitou Brecht em 1929. Juntos assistiram a uma estréia de Chaplin. "Cervantes criou duas figuras contrastantes: Dom Quixote, o fantasista, e Sancho Pança, o realista, calculista, prático. Chaplin os reuniu numa única figura", comentou Brecht, segundo as anotações de Reich. "É a fusão dialética de características opostas, a mistura do elemento trágico com o cômico, a confluência do jocoso e do burlesco, aproximação que produz o humor fino de Chaplin."[63] Esta é a estrada de Hasek. Daí em diante, Brecht procurou operar a partir dessa base.

A efeito libertador das encenações de *Um Homem é um Homem* e de *Schweik* era um sinal de recuperação da sociedade. As eleições de maio terminaram com a vitória dos partidos de esquerda. Assim, depois de cinco anos, o Partido Social-Democrata voltou a indicar o chefe do governo. O novo ministro do interior, Carl Sieverding prometeu "quatro anos de trabalho concreto pela construção da república". E em setembro, Brecht e Weill obtiveram, com a estréia da *Ópera de Três Vinténs,* o maior sucesso do teatro dos anos 20 — o que surpreendeu até a eles próprios.

Estação IX: *Fatzer*

Fatzer envolveu Brecht como nenhum outro tema. O material o conduziu e se expandiu ao ser invadido pelo presente imediato. Revelou-se nele o fundo obscuro da República de Weimar. Brecht não conseguiu livrar-se desse tema, nem tampouco achou a forma adequada para expressá-lo. O tempo, a evolução dos fatos políticos, tudo foi mais rápido. O próprio Brecht anunciou a fábula com as seguintes palavras: "Em Mühlheim, às margens do rio Ruhr, deu-se

[62] H. Ihering, *Von Reinhardt bis Brecht,* v. II, loc.cit. p. 306.
[63] B. Reich, *Im Wettlauf mit der Zeit,* Henschelverlag, Berlim, 1970, p. 305.

na Primeira Guerra Mundial, época destituída de toda moral, um acontecimento entre quatro homens que trouxe a ruína completa dos quatro, mas que revelou em meio a assassinatos, perjúrio e depravação os vestígios sangrentos de um novo tipo de moral. No terceiro ano da guerra sumiu durante um ataque nos campos de Verdun a tripulação de um tanque composta de quatro homens. Considerados mortos, reapareceram no entanto secretamente no início de 1918 em Mühlheim, onde um deles possuía um quarto no andar subterrâneo de uma casa. Vivendo constantemente sob a ameaça de serem descobertos e fuzilados, foi difícil para eles achar algum sustento, ainda mais por serem quatro. Mesmo assim resolveram não se separar sob hipótese alguma, pois a sua única perspectiva era um levante geral do povo que pusesse um fim à guerra absurda e aprovasse a sua deserção. Em quatro esperavam poder dar a sua contribuição para *a revolta aguardada.*"[64]

O esboço se estende entre a deserção e a revolução que não acontece. Os soldados se vêem lançados no nada: tendo se libertado eles próprios de dentro de um tanque, encontram-se agora presos no quarto subterrâneo, quatro homens e uma mulher, enquanto lá fora não acontece nada. O mundo do qual se excluíram pela deserção transforma-se em imagem para eles. Uma câmara escura. Um sismógrafo. Um aparelho de ampliação. Brecht torna visível a angústia que surge e se alastra pela República de Weimar:

> Como antigamente vinham os espíritos do passado
> Assim vêm eles agora do futuro, igualmente
> Queixosos, esconjurantes, paralisantes e intangíveis
> Consistindo apenas da matéria de seu próprio espírito
> Sobretudo de seu medo, pois é sempre o medo
> Que indica o que está a caminho, diretamente da vista
> Uma linha leva ao medo. É esse espírito do homem de massa
> Que mais me paralisa.[65]

[64] A 32 — B. Brecht, *Werke 10.2*, p. 469.

[65] B. Brecht, *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer, Bühnenfassung von Heiner Müller*, Edition Suhrkamp, Leipzig, 1994, p. 73. Existe uma tradução em português feita por Christine Roherig (da organização feita por Heiner Müller): Bertolt Brecht, *O Declínio do Egoísta Johann Fatzer*, São Paulo:Cosaq & Naify, 2002.

Fatzer é um abandonado por Deus. Os outros não o compreendem, mas seguem-no. A sua energia de dizer não os consome. Começa a auto-destruição. Fatzer provoca os seus amigos que, finalmente, decidem liquidá-lo. Os três, encaminhados por Fatzer ao nada, exigem um programa, uma redenção do mundo.

Koch, a voz dos três, tenta assumir o comando. Ele se torna "Keuner", isto é, "Keiner" (Ninguém), alguém que, com a astúcia de Ulisses, precisa lutar pela sobrevivência pura e simples. Na formulação usada por Heiner Müller: "A sombra dos princípios leninistas, Keuner, o pequeno-burguês em roupagem maoísta, o processador da revolução."[66]

As encenações de então influenciam o trabalho em *Fatzer*. Reencontramos a dança paroxística de Woyzeck da encenação de Fehling na personagem Kaufmann depois de Fatzer ter seduzido a mulher dele. O teatro universal dos generais da Guerra Mundial no *Schweik* de Piscator vira um coro na cena inicial.

Brecht tinha em mãos um vaso em que se podia enxergar o estado em que a Alemanha se encontrava. Um laboratório, uma caixa preta, o quarto em Mühlheim — Mühlheim escrito de propósito com ortografia errada, com um h a mais, para significar Mühle (moinho), ou seja, o lugar em que os quatro são moídos.

Estação X: *Édipo*

Logo no início de 1929, Leopold Jessner encenou — numa mesma noite no *Schauspielhaus* as peças *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*, com Fritz Kortner no papel de Édipo.

Escreveu Herbert Ihering: "No *Édipo Rei*, a versão de Heinz Lipmann dá ensejo à apresentação de um coro que entoa 'Grande é a divindade que não envelhece', com a música de George Antheil soando quase como um hino hebraico cantado no templo. Na versão do *Staatstheater*, *Édipo em Colono* termina com uma prece de Ismena que soa como uma oração cristã (mesmo que o 'Amém' que julguei ouvir não tenha passado de uma ilusão auditiva). Esses pólos da encenação revelam a insegurança com que se encara hoje em dia um mundo poético que tem as suas raízes precisamente no culto, na unidade do imaginário religioso, público e humano."

[66] "Fatzer +—Keuner", in H. Müller, *Rotwelsch*, Merve verlag, Berlim, 1982, p. 148.

Mas havia "momentos maravilhosos de um teatro atual fortíssimo e singelo. (...) Uma excitação provocada pela simplicidade, uma dramaticidade resultante do paralelismo dos acontecimentos, um abalo causado pelo silêncio."[67] Ouvia-se a voz conciliadora que caracteriza o legado de *Édipo em Colono,* de Sófocles? Um apelo à reconciliação dos líderes de Atenas que estavam se combatendo, para que fosse encontrado um caminho que pudesse encerrar uma guerra desastrosa e sem fim?

Quatro semanas depois da estréia, Brecht postulou no *Berliner Börsen-Courier* dez itens sobre o estado atual da arte teatral, texto publicado sob o título "Última etapa: Édipo". Item 1: "O desenvolvimento do grande drama e do grande teatro lidera nesses anos a Alemanha, o país especializado em filósofos. O futuro do teatro é de natureza filosófica." Item 3: "A presente temporada demonstra a influência de Piscator. A partir do teatro, Piscator colocou em discussão não tanto (como se supôs) a questão da forma (a técnica do teatro) e, sim, a questão do tema. E ele conseguiu impor-se. Os teatros médios lançaram-se sobre os temas (*criminalidade, revolta, argila na mão do oleiro).* Existem duas exceções: *A Ópera de Três Vinténs* e *Édipo.* Nessas duas ocasiões abordou-se a questão da forma." Respondendo à questão "Como deveria ser a nossa grande forma?", declara no item 9: "Épica. Ela deve relatar. Ela não deve supor que seja possível sentir empatia com o nosso mundo, e nem precisa disso. Os temas são colossais, e a nossa arte dramática precisa levar em consideração esse fato." Finalmente, no item 10: "Em relação à última etapa: *Édipo.* É importante, em primeiro lugar, a grande forma. E é importante, em segundo lugar, a técnica da segunda parte (*Édipo em Colono*), onde a narrativa produz uma grande efeito teatral. Nessa peça, elementos desqualificados antes como líricos, revelam o seu efeito teatral. A 'vivência' — se é que ela ocorre — advém do campo filosófico."[68] Portanto, a voz de Sófocles tinha sido ouvida.

Franz Jung concluiu a sua análise "A vontade de criar um estilo no drama atual" (de 1929) com a constatação: "A criação de um estilo pelo qual luta o drama deixou de ser apenas uma nova forma de arte no drama, uma nova forma do negócio do teatro, um

[67] *Berliner Börsen-Courier,* 05/01/1929. — In Günther Rühle, loc. cit., p. 919s.
[68] B. Brecht, *Werke,* v. 21, p. 278s.

novo meio de abalar o público a partir de seu imaginário individual e de origem casual, ou de dissolvê-lo de maneira humorística. Trata-se de uma parte do esforço pela *formação do teatro de uma nova comunidade do qual participam os espectadores, os atores e o autor igualmente e inseparáveis.* O objetivo é a conscientização de um olhar vivenciado internamente sobre os fatos dramáticos de uma realidade projetada e refletida na realidade do tempo atual."[69]

O trabalho por um futuro comum, o apelo por meio de Sófocles, a *"formação do teatro de uma nova comunidade"*, foi frustrado e impedido pela cisão da esquerda. A ordem de Moscou para o Partido Comunista da Alemanha previa ataques contra os social-democratas que eram vistos como inimigos capitais e considerados social-fascistas. Os choques entre comunistas e social-democratas viraram rotina. O secretário de segurança Zörgiebel, social democrata, acabou proibindo uma manifestação ao ar livre para comemorar o 1º de maio, Dia do Trabalho. Os comunistas não acataram a ordem, realizando manifestações em pequenos grupos. A polícia avançou contra os manifestantes aos tiros. 31 pessoas morreram, mais de 1200 foram presos. A responsabilidade coube ao governo social-democrata da Prússia. E os comunistas viram confirmada a sua tese. O 1º de maio de 1929 entrou na história como Maio Sangrento. Dez anos após o assassinato de Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht. Esse mês de maio foi decisivo para a direção que a história haveria de tomar, a partir daí o seu rumo se chama Hitler.

Naquele dia, Brecht estava visitando Fritz Sternberg que morava perto da Casa Karl Liebknecht, central do PC alemão. Das janelas do terceiro andar observaram a intervenção da polícia. Sternberg relatou esses acontecimentos. Brecht viu "como a polícia dispersou e perseguiu os manifestantes. Até onde nos foi possível ver, essas pessoas não estavam armadas. A polícia atirou diversas vezes. Num primeiro momento achávamos que se tratava de tiros de advertência. Mas depois vimos que vários manifestantes caíram e que, mais tarde, foram levados embora em macas. Se estou bem lembrado houve nesse dia mais de vinte mortos entre os manifestantes em Berlim. Quando Brecht escutou os tiros e viu que

[69] *Der Bücherkreis*, 11/12, 1929.- F. Jung, *Werke*, p. 310.

várias pessoas tinham sido atingidas, ficou tão pálido no rosto como nunca o tinha visto antes. Suponho que tenha sido essa uma das experiências decisivas que o empurraram mais e mais para o lado dos comunistas."[70]

Brecht, para quem o sucesso tinha trazido a independência financeira, procurou as conquistas do teatro na luta política. Entrou na Casa do Partido Comunista. Não como filiado. Não para promover a agitação política. Como não tinha sido o dramaturgo de Piscator, também não quis tornar-se o dramaturgo das manifestações comunistas. Essa função ficou a cargo de Willi Münzberg que construiu um grande grupo de mídia para o partido.

O partido não era soberano. Tinha sido um partido de quadros. Mas, liderado por Ernst Thälmann e sob a orientação de Moscou transformara-se num partido de massa. Devia engajar-se, agora, na luta pelas aspirações e necessidades dos milhões de desempregados. Na época eram três milhões. Mas, depois da crise econômica mundial em setembro de 1929, o seu número aumentou rapidamente alcançando nos anos seguintes a marca de seis milhões. Ao mesmo tempo aconteceu uma reordenação social. O número dos empregados de escritório cresceu muito mais do que o dos operários industriais. Em 1929, Siegfried Kracauer publicou o seu levantamento sobre esse novo tipo de funcionários.

Estação XI: As Peças Didáticas de Brecht

Perguntado sobre seus planos para o futuro, Brecht declarou em 10 de outubro de 1929 no *General-Anzeiger*: "O palco é hoje a cátedra para o público em geral." A sua tarefa consiste para ele em "redigir uma espécie de peças didáticas, para filosofar e reformar a partir do palco."[71]

Brecht desenvolveu a peça didática com atores leigos dos coletivos. Eles mesmos deviam experimentar e analisar o material do texto na representação. Numa anotação chamada *Documento Fatzer: como Objeto de Análise e Instrução*, Brecht explicita: "O fim para o qual um trabalho é realizado não é idêntico ao fim para o qual é

[70] Fritz Sternberg, *Der Dichter und die Ratio,* loc. cit., p. 25.
[71] B. Brecht, *Werke,* v. 21, p. 342s.

usado. Assim, o *Documento Fatzer* foi escrito em primeiro lugar para a aprendizagem de quem o escreveu. Se ele se transforma depois em objeto de ensino, os alunos aprenderão com ele algo totalmente diferente daquilo que o escritor aprendeu. Eu que escrevo não preciso dar acabamento a nada. Basta que me instrua a mim mesmo. Eu dirijo apenas a análise, e o espectador por sua vez pode analisar o método usado por mim."[72]

Esse repasse ao leitor, ao espectador, para que ele trabalhe com o material identificando o método — para poder mobilizar e controlar as suas experiências — foi uma libertação dos limites estabelecidos da transmissão. Não era o mundo que devia ser reproduzido e fornecido como modelo, numa forma que se confirmava a si mesma. Antes era necessário disponibilizar ferramentas. Para o próprio Brecht tratava-se do desafio de progredir em seu desejo de conhecer. Um ensaio dos recursos. Tudo era instrumento de pesquisa sobre o estado em que a sociedade se encontrava. Um recurso para ela se reunir numa comunidade. Uma forma marcada decisivamente pelo uso da música, pela utilização de coros. Uma forma que podia encontrar o seu lugar de encenação em qualquer lugar, pois a encenação criava o seu espaço lá onde estava o grupo, a organização. Foi assim que se realizou na arte a idéia dos conselhos, ou seja, a idéia verdadeiramente comunista. Ela se opunha à prática do partido de massa bolchevista cuja orientação vinha de Moscou.

Mas Brecht não realizou o seu projeto. Ele retirou tudo. Não liberou o material. Os textos eram textos escolares, óperas escolares. O professor como aluno, o aluno como professor. O coro como a autoridade. Era apenas material para a adaptação a uma determinada linha política. Importava o consentimento. Os próprios títulos revelam isso. No começo, "uma peça radiofônica para meninos e meninas": *O Vôo de Lindberg,* música de Kurt Weill e Paul Hindemith, apresentada e transmitida pelo rádio em 27 julho durante o festival "Música de Câmara Alemã, Baden-Baden 1929". No dia seguinte foi apresentado *Peça Didática,* que mais tarde se chamaria *A Peça*

[72] "Fatzerdokument (als Untersuchungs- und Lehrgegenstand)", 1929, Bertolt-Brecht-Archiv, BBA 520/07, citado em Reiner Steinweg (org.), *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen,* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1976, p. 72.

Didática de Baden sobre o Acordo, com a música de Paul Hindemith, encenada por Brecht. *Aquele que diz Sim,* uma ópera escolar de Kurt Weill, segundo uma lenda japonesa, de Bert Brecht, foi estreada por alunos de várias escolas de Berlim em 23 de junho de 1930 e transmitida pelo rádio. Baseando-se em comentários dos alunos, Brecht fez uma revisão da obra em novembro de 1930 e o complementou com a peça *Aquele que diz Não. A Medida,* com a música de Hanns Eisler, estreou em dezembro de 1930. *A Exceção e a Regra,* "uma peça curta para escolas", foi escrita por Brecht em maio de 1931 e terminada em janeiro de 1933.

Estação XII: *A Morte de Danton*

No outono de 1929, Karl Heinz Müller assumiu a direção artística da *Volksbühne*, disputada por grupos de orientações conflitantes. A sua primeira encenação foi *A Morte de Danton,* uma peça apresentada repetidas vezes durante a República de Weimar para justificar a revolução derrotada, primeiro no início dos anos vinte e, depois, novamente, em 1928. Martin elaborou a sua versão juntamente com Franz Th. Csokor. Introduziram emendas no meio do texto e escreveram cenas novas. "Tentamos produzir uma 'amálgama' com os dias atuais. Não faltavam elementos para isso", explicou Csokor.[73] Procuravam imagens da Revolução Francesa para o presente e imagens do presente para a Revolução Francesa. Agora, Legendre declara no clube dos jacobinos: "Em toda parte estão cansados da revolução, (...) todos aqueles que antigamente eram chamados de moderados e que se uniam até certo ponto aos patriotas porque queriam pelo menos algum tipo de revolução, já não querem saber dela. Vamos ser francos: eles querem a contra-revolução."[74] Na *Rote Fahne*, o crítico Durus escreveu: Martin "renovou a fachada, mas não teve coragem de fazer intervenções mais profundas, substanciais, na peça."[75]

[73] *Die Scene,* ano XIX, 1929, p. 312, citado em *Theater in der Weimarer Republik,* loc. cit., p. 747.
[74] Cit. em F.W. Knellessen, *Agitation auf der Bühne. Das politische Theater der Weimarer Republik,* Verlag Lechte, Emsdetten, 1970, p. 57.
[75] *Die Rote Fahne,* 02/09/1929.

O teatro tem a sua origem na língua falada. É dela que vem o conhecimento. Mas, ela se dissolvera, se perdera. Para haver um entendimento a respeito da revolução, em 1929, era necessário perguntar se o presente podia ser entendido a partir do antagonismo entre Danton, Robespierre e St. Just: do "sangue de Büchner" (Danton), do "fanatismo" de Büchner (Robespierre) e do "cientista em Büchner" (St. Just) — conforme as palavras de Csokor. Lembremos que Leon Trotski havia comparado Stalin a Napoleão. Não foi o antagonismo entre o anarquista e o funcionário militante, descrito por Brecht em seu *Fatzer,* que determinou a época e, sim, a união de anarquia e ordem conjurada por Jünger. Este sabia que o perigo e a ordem se condicionam mutuamente. Baseado nesse conhecimento, Jünger argumentava que essa era uma condição prévia para se poder enfrentar aquilo que viria depois, a nova guerra: ser civilizado e bárbaro. Ser ambas as coisas. Uma dramaturgia perdida em lutas de orientação política corria o risco de ficar para trás. O próprio espaço da arte estava ameaçado. Era necessário que esta se reformulasse. Mas não a partir da oposição à política e nem a serviço dela.

Brecht procurou os meios para encarar esse movimento que tinha tomado conta da sociedade. Para tanto servia, na sua opinião, o materialismo dialético. Ou como ele o chamava no palco: a teoria dos clássicos. No *Fatzer,* entretanto, se afirma:

> Nós, porém, queremos
> Sentar-nos na periferia das cidades e
> Esperar por ele. Porque agora deve
> Vir um tempo bom, porque logo
> O novo animal se manifestará que
> Nascerá para redimir o
> Ser humano. [76]

Esta tinha sido a sua pergunta quando estava trabalhando na *Selva.* E ela continuava esperando por uma resposta. De nada adiantava a teoria dos clássicos. Esta era apenas um escudo.

[76] B. Brecht, *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer, Bühnenfassung von Heiner Müller,* loc. cit., p. 53s.

Estação XIII: *A Medida*

No começo de 1930, Brecht interrompeu os trabalhos do *Fatzer*. Ele não liberou o texto que lhe tinha servido de "experimento de auto-entendimento" para o auto-entendimento dos outros, como era sua intenção inicial. O material era a teoria. E ela acabou se revelando como uma teoria contra a teoria que procurava. A arte e o impulso de conhecimento não se deixam instrumentalizar. Os interesses colidiram.

Juntamente com Hanns Eisler escreveu *A Medida*. A paixão como padrão básico. A estréia foi na *Filarmonia* na noite de 13 para 14 de dezembro, às 23:30 horas, encenação de Slatan Dudow com regência de Karl Rankl. Teve a participação de um coro de mais 300 vozes formado a partir de três coros operários, do *Schubert-Chor* de Berlim, do coro misto da *Grande Berlim* e do coro misto *Fichte*, com o tenor Anton Maria Topitz, da ópera estadual. No elenco, Helene Weigel, Ernst Busch e Alexander Granach.

Com um coro do mesmo tamanho, Felix Mendelssohn Bartholdy tinha reencenado cem anos antes a *Paixão segundo Mateus*, de Bach.

No programa impresso, Brecht traçou o seguinte esboço: "Quatro agitadores comunistas se encontram diante do tribunal do partido representado por um coro de massa. Durante uma campanha de propaganda comunista na China, viram-se na contingência de ter que matar a tiros o seu companheiro mais jovem. Para provar diante do tribunal a necessidade dessa medida de fuzilamento de um companheiro, descrevem o comportamento assumido por ele em diversas situações políticas. Eles mostram que o jovem companheiro era emocionalmente um revolucionário, mas que lhe faltava disciplina e que se atinha pouco às normas da razão, de modo que se transformou, involuntariamente, em um grande risco para o movimento."[77] O quadro número oito se chama: "O sepultamento".

[77] B. Brecht, *Werke*, v. 24, p. 96.

Os quatro agitadores:

> Matar é um ato terrível.
> Mas nós matamos não só os outros
> Matamos também a nós mesmos quando necessário
> Pois só por meio da violência
> É possível mudar esse mundo mortífero
> Conforme sabem todos os vivos.[78]

No entanto, Brecht e Eisler não conseguiram fazer com que a decisão dos quatro agitadores parecesse convincente. Mostraram, isso sim, um quadro — interpretado de uma maneira muito contraditória. Visto de hoje, ele se transformou na imagem do auto-abandono da esquerda diante de Hitler e frente a Stalin, ao qual não podiam seguir.

Goebbels tinha estima pelo diretor Piscator. Arnolt Bronnen reuniu os dois para uma conversa na Rádio de Berlim. Em sua autobiografia, Jung conta que Bronnen tinha escrito os textos para Goebbels e ele próprio para Piscator. Goebbels declarou a Piscator: "Temos ambos em comum o ponto de vista de que a política é o fato primário e de que a cultura é apenas uma expressão da situação política. Concordo com o senhor quanto à opinião de que hoje não existe uma arte não tendenciosa."[79] Os nazistas souberam mobilizar-se melhor. Tudo apostavam nesse jogo. Eles eram eles próprios. Os comunistas precisavam justificar-se a si mesmos para além de Stalin. Mais tarde, em Moscou, Piscator encontrou Edward Gordon Craig que teria lhe dito: "Sim, o senhor está fazendo falta à Alemanha. Falei com Goebbels a seu respeito. E sabe o que ele me respondeu? Ele me pediu oficialmente para dizer-lhe que voltasse. Ele gosta do senhor e faria tudo para conseguir-lhe um campo de ação."[80]

Lion Feuchtwanger escreveu no final de janeiro de 1931 no *Welt am Abend*: "Circulando entre os intelectuais de Berlim tem-se a impressão de que Berlim é uma cidade habitada por futuros emigrantes."[81] Dois anos antes de Hitler assumir o governo, a sociedade se mostrava como que paralisada diante de sua vontade de poder.

[78] B. Brecht, *Werke*, v. 3, p. 97.
[79] E. Piscator, *Zeittheater*, loc. cit., p. 445.
[80] Ibid., p. 431.
[81] *Welt am Abend*, 31/01/1931, citado em W. Hecht, *Brecht-Chronik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1997, p. 303.

No verão, quando Walter Benjamin visitou Brecht em *Le Lavandou*, no sul da França, conversaram sobre Kafka. Em 6 de junho, Benjamin anotou a seguinte observação: "Brecht vê em Kafka um escritor profético." Seu tema: "A surpresa de um homem que sente as grandes mudanças que se avizinham em todas as áreas, mas que não consegue inserir-se a si mesmo nessas novas ordens. (...) A resposta às coisas constantemente deformadas é a seriedade inconsolável, o desespero no olhar do próprio escritor. Por causa dessa atitude, Brecht o considera o único escritor autenticamente bolchevista. (...) Brecht compara Kafka — a figura de K. — com Schweik: um se surpreende com tudo e o outro que não se surpreende com nada. Schweik comprova o aspecto inconcebível da existência em que se vê colocado não achando nada impossível. Como não encontrou nenhuma lei nas situações que conheceu, já não tem nenhuma expectativa de encontrá-la. Kafka, pelo contrário, se depara a todo instante com a lei. Podemos dizer até que está com a cabeça machucada de tanto batê-la contra a lei. (...) É a lei de uma nova ordem em relação à qual todas as coisas em que ela toma forma ficam numa posição enviesada, uma lei que desfigura todas as coisas, todas as pessoas, em que se manifesta."[82]

Brecht procura a figura de Schweik para poder agir no palco. Foi a lei burguesa que lhe deu a base para poder atacar a sociedade. No início de 1931, Serguei Tretyakov viveu vários meses na Alemanha, onde se encontrou diversas vezes com Brecht, visitando-o inclusive em sua cidade natal, Augsburgo. No retrato publicado na revista moscovita *O Teatro Internacional*, fez a seguinte comentário a respeito do senso jurídico de Brecht: "O escritor russo Ossip Brik observou com muita sutileza que as obras de Brecht sempre tratam de assuntos de tribunais em que o próprio Brecht se revela um velho viciado em processos, um casuísta hábil e competente. E ele é insubstituível quando instaura um processo contra a lógica burguesa, desde que o litígio tenha lugar no nível da jurisprudência burguesa. Aí ele se torna invencível."[83]

[82] W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, v. 6, Frankfurt am Main, 1985, p. 432ss.
[83] *O Teatro Internacional*, Moscou, núm. 3-4, 1934, citado em *Erinnerungen na Brecht*, Leipzig, 1964, p. 77.

Estação XIV: *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* e *A Mãe*

A estréia de *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* em Leipzig, em 9 de março de 1930, tinha terminado com uma "*levée en masse* dos descontentes e o silenciamento destes pela chuva de aplausos".[84] Seguiram-se reações enérgicas da direita. No final de 1931, Brecht encenou no *Theater am Kurfürstendamm* a obra criada com a colaboração de Kurt Weill e Caspar Neher. Franz Jung que cuidava da parte financeira dessa produção observou durante os ensaios que Brecht estendeu sobre a estante de direção um mapa com as ruas de Berlim. "Quando perguntei qual era o motivo disso — afinal, ele parava o ensaio, não ligava para aquilo que acontecia no palco, não reagia quando se fazia necessária alguma modificação — respondeu-me bem secamente: essas são as ruas pelas quais avançará a frente vermelha ao conquistar a cidade, metralhadoras nos telhados, atenção para o princípio do ângulo morto, água e óleo em chamas ..."[85] Brecht e Weill já não trocavam mais nenhuma palavra. Neher assumiu a direção do coletivo de direção. Paralelamente, Brecht estava preparando a estréia da peça *A mãe*, segundo Máximo Gorki, no Komödienhaus am Schiffbauerdamm. Margarete Steffin, a jovem comunista, com a qual Brecht escreveria depois as suas peças no exílio, observou-o durante uma visita aos ensaios. "Ele parecia muito cansado e esgotado, e certamente estava mesmo nesse estado; basta dizer que, apesar de o ensaio ter sido realizado especialmente para ele, não se ouvia dele mais que umas poucas palavras em voz baixa, só ficava conversando com alguém. Parecia muito tímido e modesto; se outra pessoa se comportasse assim seria tachada de mal-educada, mas nele dava apenas a impressão de insegurança."[86]

A reestréia de *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, em 21 de dezembro de 1931, foi "brilhante" segundo o testemunho do produtor Aufricht. "Foram mais de cinqüenta apresentações.

[84] A. Polgar, *Ja und Nein*, loc. cit., p. 301.
[85] Franz Jung, *Der Weg nach unten*, loc. cit., p. 347s.
[86] M. Steffin, *Konfutse versteht nichts von Frauen. Nachgelassene Texte*, Rowohlt, Berlim, 1991, p. 166.

Nunca antes uma ópera moderna ficou em cartaz durante tanto tempo seguido e com tantas apresentações."[87]

A encenação de *A Mãe* estreou em 17 de janeiro de 1932, dois dias depois do 13° aniversário da morte de Rosa Luxemburg. Com Helene Weigel no papel de Pelagea Wlassova e Ernst Busch no papel de seu filho Pavel. "Evitou-se qualquer referência à Rússia, tanto nos figurinos quanto na decoração. As cenas tinham um efeito de parábolas."[88] Alfred Kerr desaprovou redondamente o texto de Brecht e as suas explicações teóricas, mas ficou encantado com a atuação de Helene Weigel: "Ela é simplesmente maravilhosa em sua brandura, obstinação e, entre estas, em sua amabilidade; convenientemente, ela se mantém afastada de qualquer atitude heróica, fazendo o papel de uma mulher operária, uma esperança qualquer em meio à massa, um número apenas ... e no entanto, um número de excelência. Dificilmente haverá algo mais belo. E Busch no papel de seu filho — ao som incitante da música de Eisler."[89] No *Rote Fahne*, o partido comunista declarou que Brecht era o seu autor. A polícia vigiava as apresentações que passaram pelos palcos de diversos teatros e casas de espetáculos. "Ao todo, cerca de 15.000 mulheres operárias de Berlim assistiram à peça que ensina métodos da luta revolucionária ilegal", diz uma anotação de Brecht.[90]

O partido estava preparando o seu caminho para a ilegalidade, acreditando que a vitória dos nazistas ajudaria a criar uma situação revolucionária.

Em 1932 chegou a Berlim vindo de Worms o jovem Georg Glaser, então com 22 anos de idade. Filho de um sapateiro, depois funcionário dos Correios e proprietário de imóveis, tinha sofrido os maus-tratos constantes do pai, tinha fugido de casa repetidas vezes, mas sempre fora apanhado e levado de volta para casa, até que, aos 16 anos, foi internado num educandário como vadio. As suas revoltas fizeram com que fosse transferido para casas de correção mais severas. As fugas e recapturas se alternavam. Uma vida na "casta dos vagabundos mais ordinários e maltrapilhos". Encontrou ajuda na organização social Amparo Vermelho, nas universidades

[87] E. J. Aufricht, *Erzähle dass du dein Recht erweist,* loc. cit., p. 128.
[88] B. Brecht, *Werke,* v. 24, p. 110.
[89] *Berliner Tageblatt,* 18/01/1932.
[90] B. Brecht, *Werke,* v. 24, p. 110.

operárias, no Partido Comunista Alemão. "Caçando os marrons", ou seja, os nazistas, e "caçado pelos verdes", a polícia. Foi preso numa manifestação contra a fome. O pai o visitou na prisão usando na lapela o distintivo do partido nazista. Glaser escreveu *Schluckebier*, um romance sobre a vida que tinha levado. Chegou a Berlim com o manuscrito debaixo do braço procurando uma editora. "Ninguém que não tenha convivido em nossas fileiras na Berlim daquela época é capaz de imaginar o que significava para mim essa cidade, a mais vermelha de todas as cidades da terra, exceção feita à União Soviética. A fortaleza vermelha, a cidade das barricadas de maio, a cidade do *Spartakus*. (...) Procurava em todos os muros as marcas das balas. Olhava diretamente na cara dos transeuntes porque estava convencido de que um olho que um dia tinha espiado por cima de uma barricada devia guardar para sempre uma expressão própria."[91]

Tudo devia mudar. "O que queríamos era uma mudança radical, irreversível", confirma também Eric Hobsbawm em sua recente autobiografia. Aos 14 anos, ele se tornara comunista em Berlim. E continua comunista até hoje. "Os nazistas e os comunistas eram partidos de jovens, mesmo que tenha sido apenas porque os jovens não sentem repulsa por uma política de ação, por uma lealdade e um extremismo que não é conspurcado pelos acertos reles e fingidos daqueles que vêem na política uma arte do possível."[92]

O teatro foi morrendo. Sucumbiu a rica cultura teatral dos tempos anteriores à guerra que tinha criado as condições para que a República de Weimar pudesse encontrar o seu espaço público no teatro. "*Haraquiri* do teatro?" perguntou Herbert Ihering no outono de 1932. "O que há poucas semanas foi anunciado como o futuro ameaçador do teatro alemão: a desmoralização das companhias pelas denúncias, a destruição dos grupos de artistas pelo terror, a covardia do órgão de classe, tudo isso já está presente faz tempo. Há diretores que impedem a contratação de atores judeus porque têm medo dos nazistas. As peças de autores suspeitos — e qualquer talento já é suspeito — deixam de ser encenadas", foram estas as frases iniciais de seu artigo no *Weltbühne* que terminou com a previ-

[91] Georg K. Glaser, *Geheimnis und Gewalt*, Stroemfeld/Roter Stern, Frankfurt, 1989, p. 117.
[92] E. Hobsbawm, *Gefährliche Zeiten. Ein Leben im 20. Jahrhundert*, Hanser Verlag, Munique — Viena, 2003, p. 91.

são: "Quem manda novamente é o terror reacionário. Mas, se o teatro continuar a prostituir-se a si mesmo, já não haverá necessidade do terror. Será sacrificada ao sistema também a nova geração — e a luta contra a reação deixará de fazer sentido."[93]

Em 1932, Jünger publicou o seu ensaio *O Trabalhador: Domínio e Figura,* transformando o ideal prussiano de sua opção em estado industrial que a tudo abrange: "É um espetáculo angustiante observar a agudeza de intelecto, o montante de fé, a soma de vítimas que são consumidos em escaramuças secundárias. (...) Por onde quer que estejam distribuídos os portadores da força real, de vez em quando cada um deles precisa sentir que, para além dos interesses, está profundamente ligado ao seu espaço e ao seu tempo. Essa solicitude, essa felicidade estranha e dolorosa que a existência experimenta durante um breve momento é o sinal de que participa não apenas da matéria da natureza e, sim, também da história. E de que reconhece a sua missão."[94] Essa imagem, a figura do *trabalhador,* era superior ao auto-sacrifício de *A medida.* Mas por meio dela Jünger não conseguiu trazer Hitler de volta ao ideal prussiano, nem esconjurar o terror marrom.

Em 13 de janeiro de 1933, Carl Schmitt escreveu a Franz Blei: "Essa Berlim é um vácuo entre o leste e o oeste, uma passagem com uma correnteza muito desagradável. Os berlinenses, pensando que esse vento encanado é o sopro do espírito universal, sentem-se num papel histórico."[95] Em 30 de janeiro, Hitler ocupou esse vácuo.

Peter Suhrkamp, que lutara nas trincheiras da Guerra Mundial, que era adversário dos nazistas e que tinha sido colaborador de Brecht, descreveu como os fatos se assemelhavam às lembranças do início da guerra de 1914, até nos detalhes: "Agora estavam marchando os grupos uniformizados da SA e da SS e dos veteranos; marchavam a seu lado também os civis, com ou sem distintivos, e as crianças e as mulheres mais velhas e as empregadas domésticas; e entre os que marchavam e os espectadores nas calçadas, nas cercas, nas árvores e em cima dos bondes, havia uma corrente de consenso e de entendimento cordial, de um e de outro lado (...). Todos os uniformi-

[93] H. Ihering, *Der Kampf ums Theater und andere Streitschriften, 1919 a 1933,* Henschelverlag, Berlim, 1974, p. 410s., 413.
[94] E. Jünger, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt,* Klett-Cotta, Stuttgart, 1982, p. 61,62.
[95] F. Blei, *Zeitgenössische Bildnisse,* Allert de Lange, Amsterdã, 1940, p. 21.

zados tinham um ar jovem. (...) As cidades, os vilarejos, as estradas denunciavam a presença de um exército. Mas havia algo que surpreendia e parecia incomum: esse exército não tinha uma aparência belicosa, apesar de suas canções guerreiras; nesse momento transmitia até um espírito pacífico. Mesmo assim, não era um ambiente agradável que lembrasse as associações de ex-combatentes (...) em toda parte predominava um ar de prontidão. Tratava-se obviamente de um exército que marchava com a determinação, o fervor e a excitação do antigo exército de campanha, sem que houvesse ameaça alguma de uma guerra iminente. O foco não se concentrava na possibilidade de uma guerra. Os sentidos registravam algo que não fazia sentido nem era imaginável: o militarismo como fim em si, como realização e satisfação de um sentimento de vida"[96]

As Posições de Brecht, Piscator e Jung após 1945

Bertolt Brecht

Contra as resistências dentro do partido, Brecht conseguiu reunir em 1949 o seu próprio grupo de teatro, o *Berliner Ensemble*, domiciliado inicialmente no *Deutsches Theater*. Finalmente, em 1954, pôde mudar-se para o *Theater am Schiffbauerdamm*, onde tinha realizado o maior sucesso dos anos vinte: a *Ópera de Três Vinténs*. Agora era a hora de cobrar tudo aquilo que, com o fim do nazismo, precisava ser repensado num país que estava se comprometendo com o socialismo. O teatro conseguiu conservar o seu lugar central numa sociedade manejável e já controlada, num país pequeno, centralizado, dirigido pelas autoridades paralelas do estado e do partido. A construção de teatros seguia a tradição áulica. A programação dos teatros respeitava a direção do partido, voluntariamente ou não: válvula e corretivo, oposição e porta-voz a serviço do objetivo definido pelo partido, ou seja, a reestruturação radical da sociedade.
Na Berlim em ruínas encontrou-se no palco uma linguagem de imagens. Praticava-se a arte aprendida na penúria de plantar objetos, de escolher cores, de resguardar a sua linguagem. O teatro criou um

[96] *Neue Rundschau*, ano 1933, p. 709, citado em W. Schivelbusch, *Die Kultur der Niederlage*, loc. cit., p. 285s.

espaço para se pensar como espaço para viver. Tornou-se ele próprio um espaço de viver como espaço de pensar. Brecht propunha-se a "demolição das ideologias". Certa vez falara disso aos estudantes em Leipzig. Mas foi a única vez. Na República Democrática Alemã, as palavras eram controladas. Elas contavam. Conforme as circunstâncias contavam mais ou menos: a palavra no palco era uma, a palavra impressa era outra. Com o *Berliner Ensemble* tinha sido resgatado o legado dos anos vinte. Era um teatro político para todos — voltado contra o partido, para que se visse obrigado a cumprir a sua promessa de construir uma sociedade nova. Não a cumpriu. Em 17 de junho de 1953, quando os tanques soviéticos avançaram pelas ruas de Berlim, os limites ficaram claramente definidos.

Erwin Piscator

Em 1950, quando Piscator, ameaçado pelo FBI, voltou dos Estados Unidos para a Alemanha Ocidental, onde trabalhou como diretor-visitante em diversos teatros, viu-se confrontado com um público que tentava reprimir o seu passado. "Sinto falta do intervalo criativo no povo alemão, sinto falta da disposição à auto-análise: Em que erramos?", manifestou-se Piscator em 1954 durante uma entrevista realizada por ocasião da encenação de *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller, no *Teatro Nacional de Mannheim*. "Tenho a impressão de que o alemão anda, mesmo dentro de seu fusca, um metro acima da terra. Precisamos puxá-lo para o chão, mostrar-lhe a sua realidade. E isso de uma maneira tão incisiva que ele não consiga mais furtar-se às decisões obrigatórias que definirão o seu futuro. Qualquer meio pode ser empregado para alcançar esse fim."[97] Em 1962 passou a dirigir a *Freie Volksbühne* em Berlim Ocidental. Foi lá que ele preparou com as suas encenações, dentro dos limites impostos pelo teatro, o terreno para os acontecimentos de 1968, dirigindo as peças de Rolf Hochhut, Peter Weiss, Heinar Kipphardt. Era um teatro documental que levantava a questão da culpa: a culpa do papa, a culpa dos físicos, a culpa de cada um individualmente que se transformou em ajudante do nazismo. A grande influência de Piscator nos anos sessenta deveu-se ao fato de ele dispensar os

[97] E. Piscator, *Zeittheater*, Reinbeck, 1986, p. 299.

recursos do teatro dos anos vinte. Os próprios fatos dirão se *podia* dispensá-los ou se *precisava* dispensá-los.

Franz Jung

Franz Jung voltou dos Estados Unidos para a Europa em 1960. Faleceu em 1963 em Stuttgart, Degerloch. Justamente quando estava começando na Alemanha Ocidental o debate sobre os anos vinte. Cläre Jung, a sua segunda esposa, que optara pela RDA como espaço de vida — o que era impossível para Jung porque ele ainda conhecia bem os dirigentes políticos da época anterior a 1933 — reunira o material disperso: as peças, os romances, os contos, os ensaios. Colocou-os à disposição dos jovens para que trabalhassem com ele a seu critério.

Klaus-Michael Grüber encenou *Saudade* em 1984 no *Piccolo Teatro de Milão*, realizando aquilo que Jung tinha pretendido. Num cenário construtivista criado por Eduardo Arroyo com cores fortes, sem as projeções e sem os efeitos de luz e sombra previstos originalmente por Jung. Num terno branco, Ralf Vallone, a estrela do cinema neo-realista italiano dos anos 40 e 50, fez o papel do velho numa ilha dos mares do sul. Tirava o chapéu de palha da cabeça, olhava para dentro dele como se estivesse procurando a própria imagem num espelho: "Vorrei vivere."

Tradução de Alfred Keller,
do Instituto Goethe de São Paulo
edição de Faustino de Andrade

TEATRO E POLÍTICA NOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA

Michael Denning*

O surgimento de um teatro moderno, um teatro político e um teatro popular nos Estados Unidos coincidiu com a presidência de Franklin Roosevelt, em meio à grande depressão da década de 30. Seu momento inaugural ocorreu em 6 de janeiro de 1935, quando os 1400 espectadores presentes ao New York Civic Repertory Theatre cantaram "Greve! Greve!" no final da primeira apresentação de *Waiting for Lefty*.[1]

Era uma peça de um só ato sobre uma greve de taxis, de um autor então desconhecido, Clifford Odets, interpretada pelos atores do *Group Theatre* para beneficiar uma revista de esquerda. *Waiting for Lefty* captou a imaginação de uma nova cultura nos Estados Unidos e no final daquele ano foi "a peça mais representada na América— e a mais banida".

Para que se entenda o alcance desse renascimento teatral é preciso mencionar algumas mudanças culturais anteriores. Os Estados Unidos não tiveram uma tradição teatral própria antes do início do Século 20. Não havia teatro nacional, nem tradição de um teatro artístico. A cena do Século 19 era dominada por companhias itinerantes que gravitavam em torno de uma estrela principal. Percorriam o continente pelas estradas de ferro apresentando versões melodramáticas de peças de Shakespeare e intermináveis reciclagens de velhas formas teatrais originais dos Estados Unidos, como o *show do Menestrel* —uma espécie de vaudeville de atores brancos com os rostos pintados de preto com canções e

* Michael Denning é professor de Estudos Americanos na Universidade de Yale. É autor de *Mechanic Accents: Dime Novels and Working-Class Culture in America* (Verso, 1987), *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century* (Verso, 1997) e de *Culture in the Age of Three Worlds* (Verso, 2004).

[1] Esta e outras peças que não foram editadas ou encenadas no Brasil terão seus títulos mantidos no original. O mesmo procedimento será utilizado para os grupos e projetos. (N.T.)

esquetes parodiando os escravos do Sul — e o *show de Tom*, com encenações da Cabana do Pai Tomás.

Nenhum texto americano anterior a 1900 foi amplamente lido ou encenado nos Estados Unidos ou no resto do mundo. E nos primeiros anos do séculos 20 até mesmo a cena do melodrama estava em declínio, desafiada pelo cinema. Uma rígida divisão surgiu entre o teatro comercial desenvolvido em Nova York, mais tarde conhecido como Broadway (com suas encenações elaboradas baseadas em efeitos especiais) e os trabalhos dos teatros locais e regionais espalhados por todo o território.

O renascimento teatral norte-americano começa, curiosamente, na época em que os filmes assumiam o primeiro posto como maior forma de entretenimento popular. E isso coincide historicamente com as grandes transformações mundiais ocorridas entre 1917 e 1919, época de greves gerais, ocupações de fábricas, levantes anticolonialistas e revoluções populares por todo o mundo, quando os impérios entraram em colapso com a Primeira Guerra Mundial.

O modernismo no teatro mundial, detonado em parte por aquilo que Perry Anderson chamou de "proximidade imaginária da revolução", encontrou dois lares em Manhattan: os pequenos teatros boêmios de vanguarda, com as primeiras produções das peças de Eugene O'Neill pelos Provincetown Players; e os teatros dos bairros de imigrantes, com montagens em línguas como o alemão, o italiano e ídiche.

O renascimento do teatro americano ocorreu, portanto, em meio a um desastre econômico que assolou a Broadway. O surgimento dessa teatralidade modernista, popular e política — de vida breve e enorme influência posterior — deve muito à duas forças atuantes em meio à depressão: uma delas foi a grandiosa e sem precedentes subvenção estatal dada aos teatros pelo *Federal Theatre Project*; a outra foi a emergência de um movimento social poderoso, do *Popular Front.*

O *Federal Theatre Project*, o primeiro teatro subvencionado pelo governo na história americana, foi um projeto criado apenas para empregar trabalhadores de teatro desempregados, de atores a técnicos. Gerou, entretanto, muito mais público do que o teatro jamais havia visto, até mesmo o teatro comercial. E possibilitou a produção de uma grande variedade de peças que não teriam sido comercialmente viáveis.

O *Popular Front* foi um movimento social de contestação fundado no antifascismo, no repúdio ao linchamento e no sindicalismo industrial militante da nova organização trabalhista, o *Congresso de Organizações Industriais*. Sua base de apoio era a nova classe operária do capitalismo fordista. Em 1930, dois terços daqueles que viviam nas grandes cidades dos Estados Unidos eram estrangeiros ou filhos de imigrantes estrangeiros. E este número não inclui os afro-americanos que migraram do Sul para criar os Harlems e os Bronzevilles do Norte. Seriam os filhos dos imigrantes que criariam os sindicatos de massa dos anos 30: mineiros, metalúrgicos, trabalhadores da indústria têxtil e automobilística. As formas políticas do movimento social eram diversas. Iam do Partido Comunista à ala de esquerda do Partido Democrata do *New Deal* de Roosevelt, passando por partidos trabalhistas locais e regionais. O movimento social do *Popular Front* tomou variadas formas culturais, incluindo escolas técnicas, alojamentos étnicos da *Ordem Internacional dos Trabalhadores*, revistas literárias proletárias, selos independentes de jazz e música folk, sindicatos de artistas e teatros operários.

Como muitos movimentos sociais dos Estados Unidos, o *Popular Front* era mais forte em algumas cidades e regiões específicas do que nacionalmente. Suas lutas características eram greves gerais urbanas, como aquelas de 1934 em São Francisco, Toledo e Minneapolis, e greves apoiadas pela comunidade. Como muitos movimentos sociais dos Estados Unidos, o *Popular Front* olhava para o além-mar, construindo alianças por meio de uma política de solidariedade internacional. Se isto conduzia a amargas batalhas sobre a natureza e a direção da União Soviética, também criou uma nova visão de mundo anti-imperialista e antifascista nos Estados Unidos, a ponto de americanos apoiarem as lutas pela República Espanhola e as independências da Índia e da África.

O teatro de esquerda foi, em muitos sentidos, o verdadeiro centro cultural do *Popular Front*. Havia constantes resenhas sobre o teatro radical no *Daily Worker* e no *New Masses*. Esse movimento teatral gerou suas próprias revistas, incluindo a *New Theatre*. "As multidões que enchiam a casa nas noites do *New Theatre*, fazendo de *Lefty*, *Burry the Dead* e *Stevedore* eventos vibrantes" — lembrou mais tarde um produtor teatral — "faziam parte daquele novo público de esquerda que surgiu com a depressão. Cinqüenta por cento de nosso público", ele disse, "vinha de partidos teatrais organizados, na sua

maioria de esquerda; pessoas semi-educadas e prejudicadas mas jovens, generosas e ávidas por participar da excitação que apenas o palco parecia oferecer-lhes". O teatro tornou-se um modelo para a ação coletiva por parte dos artistas mais radicais: compositores, romancistas, poetas, cantores folk e estilistas circundavam o teatro.

O livro de Mordecai Gorelik, *New Theatres for Old*, um dos maiores estudos culturais do período, era ao mesmo tempo um manifesto pelo novo teatro e a história de sua gênese. Gorelik foi o mais influente cenógrafo do período, tendo desenhado os cenários para a produção da *Mãe* de Brecht pelo *Theatre Union* e para a montagem de *Golden Boy* de Clifford Odets pelo *Group Theatre*, duas das produções chave do período.

New Theatres for Old foi um "estudo do teatro do ponto de vista das montagens, mais do que do texto". Enxergava a "história do palco não como uma sucessão de roteiros, mas como uma longa e continuada busca por verdades teatrais reveladas em cena com a ajuda de atores, dramaturgos, cenógrafos, luzes, efeitos sonoros e todo o resto — equipe e aparatos cênicos".

Gorelik recontou a história do teatro moderno desde 1880, analisando as técnicas de produção de Meyerhold, Piscator e Max Reinhardt, oferecendo também um balanço crítico mas simpático da cena radical nos Estados Unidos. "O berço de um possível novo teatro americano", ele escreveu, "está sendo construído num arco entre o drama propagandista e a peça didática, entre a escola do naturalismo como exemplificada por Stanislavski e a da teatralidade conduzida por Meyerhold".

Dois teatros constituíram-se como emblemas desta divisão entre o naturalismo de Stanislavski e a teatralidade de Meyerhold: o *Group Theatre* e o *Living Newspaper.*

O Group Theatre e o Living Newspaper

O *Group Theatre* emergiu nos anos 30 da união entre os modernistas estabelecidos ao redor do diretor Harold Clurman e os jovens radicais do grupo de *agitprop Workers Lab Theatre.*

Como resultado, o *Group* manteve um pé na Broadway e um pé no teatro operário. Tornaram-se famosos pela montagem de agitação de *Waiting for Lefty* mas seu coração repousava no drama social naturalista. Através de Lee Strasberg adotaram as teorias do realis-

mo psicológico na atuação, o "método" atribuído ao Teatro de arte de Moscou de Stanislavski. Recrutaram um número de jovens talentos da classe trabalhadora: o ator e futuro dramaturgo Clifford Odets, que não terminara o colegial; Julius Garfinkle, que cresceu no Lower East Side e viria a se tornar um dos mais populares artistas de cinema do *Popular Front*, sob o nome John Garfield; e Stella Adler, que fora uma estrela mirim no *Teatro Yiddish*.

O *Group Theatre* é constantemente lembrado como o teatro de esquerda. Em parte isto resulta do fato de que, durante o Macartismo, os membros comunistas do *Group Theatre* foram publicamente denunciados e acusados de manipular o grupo. Mas na verdade o *Group Theatre* não foi um dos teatros mais radicais do período nem foi dominado por seus membros comunistas. Era amplamente um teatro de arte, e as batalhas dentro do grupo foram, como notou um historiador, o resultado da "dificuldade inerente de manter um teatro com ideais não comerciais em um sistema comercial".

Por anos, membros individuais do *Group Theatre* tentaram equilibrar os aspectos comerciais, artísticos e políticos enquanto mudavam-se para Hollywood, onde a maior parte deles terminaria como roteiristas e atores, tentando injetar temas radicais nos filmes hollywoodianos.

Se o *Group* foi a encarnação americana de Stanislavski, a formação em torno de Joseph Losey e Nicholas Ray do *Living Newspaper*, do *Federal Theatre*, mergulhava no trabalho de Meyerhold, o diretor soviético cujos espetáculos teatrais romperam as ilusões naturalistas da cena e trouxeram o teatro diretamente para dentro do público.

Eles tendiam menos para o realismo psicológico do *Group Theatre* do que para a magia e a exposição da maquinaria do próprio teatro. Foi uma das poucas companhias americanas interessadas no teatro épico de Brecht, e Losey mais tarde dirigiu a famosa produção americana do *Galileu* de Brecht.

Sua produção mais famosa foi o teatro jornal *Injunction Granted* (1936). Usavam cornetas, sinos, alto-falantes e máscaras. Colocavam personagens na platéia e projetavam trechos de filmes e fotografias no palco. Grupos de trabalhadores com faixas sindicais marchavam grandiosamente pelas rampas e degraus do palco de Losey para narrar a história da repressão dos sindicatos trabalhistas nos EUA até o sucesso do *Congresso de Organizações Industriais*.

Injunction Granted foi uma das produções mais controversas do *Federal Theatre*. O diretor do projeto Hallie Flannagan classificou-a como "mau jornalismo e teatro histérico". Quando foi encerrada no meio de uma temporada bem sucedida de três meses, Losey demitiu-se do Projeto.

Pins and Needles

Se o *The Group Theatre* e o *Living Newspaper* marcam as duas tendências predominantes da cena radical, quero olhar mais de perto dois teatros que uniram as duas tradições em montagens poderosas e originais: o *Pins and Needles* montado pelo *Labour Stage*, e o *Mercury Theatre* de Orson Welles.

Ainda que pequenos teatros de trabalhadores afiliados à Nova Liga Teatral tenham surgido em pequenos vilarejos e cidades por todo o país, o maior teatro de base sindical era o *Labour Stage*, situado em Nova York e subsidiado pelos sindicatos dos trabalhadores de confecção. Sua produção *Pins and Needles*, uma revista musical encenada por trabalhadores de confecções de Nova York, estreou em 1937 e ficou em cartaz durante três anos, levando a públicos da classe operária sua mistura de sátira política e vaudeville. Tornou-se o musical que mais tempo permaneceu em cartaz na Broadway até aquele momento e um dos maiores sucessos do *Cultural Front*.

O elenco da peça era composto por cortadores, prensadores, operadores e finalizadores que trabalhavam nas confecções. Numa das cenas da montagem, Ruth Rubinstein entoava uma canção chamada *Chain Store Daisy*, que era o lamento de alguém que trabalhava na loja de departamentos *Macy's*. "No trabalho, eu ficava espiando a gaveta da minha máquina, onde mantinha as falas das novas cenas ou esquetes" lembrou mais tarde a atriz, "memorizando as falas enquanto os sutiãs saíam de dentro da máquina". No início a revista era apresentada apenas aos finais de semana, porque o elenco continuava trabalhando durante a semana. Mais tarde eles sairiam das lojas. Depois de um ano de peça tornaram-se até membros do sindicato de teatro.

Na sua maioria, críticos e historiadores prestaram mais atenção aos esquetes de *Pins and Needles* que se dividiam em três categorias: sátiras do teatro radical, sátiras do bem-estar e do reacionarismo nos Estados unidos e sátiras antifascistas. *Pins and*

Needles parodiava as formas do teatro radical, o teatro épico brechtiano, ria na cara da censura ao *The Federal Theatre Project* e apresentava "tudo de Odets em seis minutos". Eventualmente, a Revista fazia troça de si mesma, em uma canção entitulada *Give me the Good Old Days*, na qual um membro do elenco cantava sobre os dias simples quando trabalhava na loja, sem nenhum dos problemas de estar em cena.

Pins and Needles era fundamentalmente um ciclo de canções sobre o romance na classe operária, uma paródia singela de canções de lua e de primavera e do seu lugar na vida da classe operária. Combinava de maneira única a longa tradição étnica de canções de trabalho com as formas e cadências de *Tin Pan Alley*[2]. O elenco era composto por mulheres e homens judeus e italianos de segunda geração e as canções *Tin Pan Alley* mostraram-se um forte veículo para os jovens trabalhadores de confecção. Foram canções tão representativas para os operário de confecção de Nova York quanto as canções mais famosas dos moinhos e mineiros do sul da década de 30.

Pins and Needles começa com uma recusa das canções de amor: "Estou cansada de canções sobre a lua e as estrelas e de canções de primavera". O que se segue é uma clara exortação a "cante-me uma canção com significado social. Cante-me sobre guerras e cante-me letras sobre pão. Cante sobre greves e manchetes de último minuto". Ainda que a canção clame por letras com significado social, não se parece com os ritmos de marcha das canções de *agit-prop* de massa de Hanns Eisler. Pelo contrário, continua a ser uma canção de amor tanto na forma quanto em suas cadências finais, terminando em "cante-me uma canção com significado social ou não te amarei". Contrapondo-se a esta rejeição às canções de amor, diversas canções fazem resignificar, para usar o termo de Brecht, as velhas canções de amor. A bem-humorada canção de amor sindicalista *One Big Union for Two*, por exemplo, reclama o direito ao romance para os operários. Com sua conclusão — "cinqüenta milhões de sindicalistas não podem estar errados" — era muito perigosa para ser veiculada na

[2] Área de Nova Iorque em que se reuniam as principais editoras, associações de compositores, músicos e gravadoras ligadas ao comércio da música popular.

rádio e foi banida pela NBC até que a letra gravada fosse modificada para "cinqüenta milhões de casais felizes não podem estar errados".

O sucesso de *Pin and Needles* consiste em sua união de energias étnicas, de classe e feministas. Falava a jovens operárias judias e ítalo-americanas dos mercados de roupas. Diferente da maioria dos dramas proletários, era um show amplamente feminino.

Mercury Theatre

A outra maior companhia teatral era o *Mercury Theatre* de Orson Welles. Welles era o Brecht americano. O mais importante artista de teatro, rádio e cinema do *Popular Front*, tanto política quanto esteticamente. Como lembrou mais tarde um crítico, em suas memórias: "Welles era um exemplo do esclarecimento que buscávamos no teatro. Meu amigo Herschel (...) não conseguia acreditar que Welles tinha nossa idade porque Welles, em suas montagens de *Doutor Fausto* e *Julio César* no *Mercury Theatre* era tão magistral que seu rosto inflava-se pelo palco vazio como se fosse um duende inchado. Herschel e eu passamos muito tempo estudando Welles, porque ele era mais ator do que qualquer um que tivéssemos visto antes (...). Suas montagens normalmente não tinham nenhum cenário além dele mesmo. A insistência de sua presença, como um búfalo em cena, era perturbadora. Combinava muito bem com os ritmos revolucionários com os quais as multidões inflamavam-se em sua montagem de Júlio César (...). Íamos assistir qualquer coisa que ele fizesse, apenas para ver o que ele ia inventar daquela vez".

Ainda que os atores do *Mercury* tenham se tornado mais famosos por seu trabalho no rádio (sobretudo com o famoso pânico marciano) e no cinema (*Cidadão Kane*), muitas de suas produções teatrais permaneceram como marcos do teatro político americano. Entre elas o *Macbeth* do *Federal Negro Theatre,* o anti-fascista *Júlio César* e a ópera *The Cradle Will Rock.*

Em *Macbeth*, Welles transportou a Escócia de Shakespeare para o Haiti dos anos que sucederam a revolução haitiana. Apresentava Macbeth como o imperador haitiano negro Henri Christophe. A montagem do *Negro Theatre* contou com um grande elenco amador. Havia apenas quatro profissionais em meio a uma centena de atores amadores. Uma vez que o propósito do Teatro Federal era empregar

atores e técnicos, não havia falta de gente, e as montagens de Welles para o *Federal Theatre* tinham atores por todos os lados. Quando deixa o *Federal Theatre* e vai para seu próprio *Mercury Theatre*, Welles perde sua massa de atores e é obrigado a criar a ilusão de multidões com um pequeno número de atores.

Macbeth foi um sucesso arrebatador. "Em todos os sentidos o maior sucesso de minha vida", Welles diria mais tarde. Dava corpo ao radicalismo negro que levou à revolução haitiana como uma alegoria do levante afro-americano.

O próprio *Negro Theatre* foi criado após o tumulto do Harlem de 1935. Por isso as multidões que aclamaram a "magnífica e espetacular produção do Macbeth Haitiano", nas palavras de um dos jornais negros do Harlem na época, foram uma expressão do fermento cultural e político real.

A partir daí, cada vez mais a narrativa dos jacobinos negros do Haiti percorria a cultura do *Popular Front*, como no livro de C.L.R. James, *Black Jacobins*. Muitas peças sobre a revolução haitiana também foram produzidas pelo *Federal Theatre* e na mesma época Langston Hughes escreveu uma que não foi encenada. A abertura de Toussaint e a revolução haitiana fizeram parte por muito tempo da cultura afro-americana. A história dos jacobinos negros era uma das poucas narrativas na cultura popular americana que permitia a representação da insurreição negra moderna. O fim da ocupação militar no Haiti em 1934, o ressurgimento das lutas anti-colonialistas no Caribe e o protesto popular contra a invasão de Mussolini à Etiópia fizeram de *Macbeth* uma alegoria da luta anticolonialista.

A visão do *Mercury* de um teatro do povo enfatizou o ressurgimento dos clássicos. "Um teatro do povo saudável e duradouro não pode existir a menos que esteja fundado nas bases sólidas das grandes peças do passado", propagava o manifesto do *Mercury*. E Welles, como outros propagadores do *Popular Front*, queria usar as novas mídias de massa para democratizar a cultura de elite, expropriando os bens culturais do passado para a classe operária. Neste sentido, Welles é o herdeiro do Século 20 do popular Shakespeare nos Estados Unidos, ligando a tradição do Século 19 às montagens de Shakespeare do *Public Theatre* de Joseph Papps no Central Park na segunda metade do Século 20.

A retomada dos clássicos por Welles, contudo, não foi apenas um ato de preservação diante do fascismo. Para Welles, as tragédias

elisabetanas e as histórias de Shakespeare e Marlowe ofereciam uma crítica ao controle do poder fascista, bem como suas figuras gigantes faziam um paralelo com os grandes ditadores dos tempos modernos. O *Júlio César* de Shakespeare, dizia o manifesto do Mercure , "devia ter o subtítulo de Morte de um Ditador (...) em nossa montagem o conflito estará nas implicações sociais inerentes à história de César". "Welles fazia o papel de Brutus", lembrou um espectador, "e Brutus era um intelectual liberal num sobretudo cinzento conspirando contra César, que era um ditador fascista com um uniforme militar europeu. Brutus era o eixo nervoso da ação, era o conspirador, o assassino, o general, o suicida, cujos movimentos encarnavam a perturbação de nosso tempo." A cena mais famosa da peça nesta montagem foi o assassinato do poeta Cina pela multidão. Um crítico escreveu que foi uma "cena que por seu poder puro e significado sinistro nunca foi superada no teatro americano". "Nem mesmo o *Group Theatre* em todo seu frenesi contra os ditadores", escreveu um outro, "criou uma cena mais eletrizante." "É a mesma multidão", disse Welles à imprensa, "que enforca e queima negros no Sul, a mesma multidão que maltrata os judeus na Alemanha. É a multidão nazista de todos os lugares." Para realçar essa idéia, a iluminação da peça imitava o padrão dos comícios nazistas em Nuremberg: "A luz foi toda tirada dos efeitos que os nazistas conseguiram." O *Mercury Theatre* tentava voltar o feitiço do nazismo contra o feiticeiro.

A terceira grande produção do Mercury foi a montagem de *The Cradle Will Rock*, que veio a tornar-se um dos eventos legendários do *Cultural Front* e é atualmente o assunto de um ótimo filme de Hollywood feito por Tim Robbins[3].

A ópera proletária de Marc Blitzstein (sobre a organização sindicalista em Steeltown) seria a terceira produção da unidade de Welles do *Federal Theatre*. Estava agendada para meados de junho de 1937. Alguns dias antes da estréia, o governo federal cancelou a produção dentro dos cortes gerais aos projetos subvencionados. Welles desafiou a ordem e foi adiante com a montagem. Quando a companhia encontrou seu teatro trancado, os atores e Welles conduziram o público até um teatro que haviam alugado a 20 quadras de

[3] *The Cradle Will Rock* (O Berço vai Balançar) recebeu o título de *O Poder Vai Dançar* na versão brasileira do filme (N.O.).

distância e apresentaram *The Cradle Will Rock* sem cenário, figurinos ou orquestra. Uma vez que os regulamentos do sindicato proibiam os atores de aparecer em cena, Blitzstein sentou-se ao piano no palco e os atores falaram suas falas e cantaram suas canções da platéia. A noite foi tão bem-sucedida que quando estrearam a peça por conta própria, continuaram a apresentá-la desta maneira.

A marcha para o Teatro Venice e a encenação improvisada na qual os refletores seguiam os atores pela casa fizeram do público o centro da produção. E esta foi uma parte crucial do que eles queriam fazer. O envolvimento do público não era meramente um truque formal. Uma vez que a primeira montagem tinha a intenção de beneficiar a *Downtown Music School*, de esquerda, o público era mais uma multidão do *Popular Front* do que uma multidão da Broadway. "Estou mais interessado nos novos públicos teatrais", escreveu Blitzstein, "aqueles públicos que por ignorância ou falta de dinheiro nunca tinham ido ao teatro ou à ópera até recentemente. Este grupo está consciente do que acontece em termos de conflito social e econômico. E está ansioso por ver produções teatrais que abordem esses temas. Este novo público está nos portões do teatro clamando por algo vital". De fato, o sucesso de *The Cradle Will Rock* não era apenas produto do teatro radical de Nova York: o musical soube acompanhar a realidade do debate na indústria siderúrgica. Durante os ensaios da peça, o Comitê Organizador dos Operários Siderúrgicos conseguiu um acordo com a empresa U.S. Steel. Por isso, ao final do espetáculo, quando os tambores e cornetas das caldeiras e rolos compressores sinalizavam que "O Aço está se unindo esta noite" pareciam haver um eco da realidade. Mas a greve contra as pequenas companhias siderúrgicas encontrou uma oposição mais violenta. Como notou um historiador, "A violência de morte, perpetrada por guardas das companhias e pela polícia municipal cresce nos centros siderúrgicos do meio oeste. No Dia do Memorial de 1937, a polícia de Chicago matou e feriu dezenas de operários siderúrgicos e simpatizantes". A Paramount suprime do noticiário a informação sobre o massacre em Chicago no Dia do Memorial. Poucos dias depois é ordenado o encerramento do projeto *The Cradle Will Rock* pelo governo: uma produção sobre as lutas no aço era, como lembrou o diretor do *Federal Theatre*, Halie Flannagan, muito perigosa.

Ainda assim, uma versão *agitprop* de *The Cradle Will Rock* foi levada às cidades do aço da Pensilvânia e Ohio. Nos dois anos

seguintes montagens amadoras foram feitas por grupos de teatro radical por todo o país. Com sua ampla comédia e seus personagens e cenários alegóricos — Steeltown, Mister Mister (o dono da companhia siderúrgica), Joe Worker, Larry Foreman — o musical de Blitzstein sobre o trabalho veio a encorpar as esperanças minguadas dos novos sindicatos industriais.

O Teatro Negro

Muitos dos trabalhos mais importantes de Welles foram feitos com a colaboração do teatro radical do Harlem, cuja primeira forma foi o *Negro People's Theatre* no verão de 1935. Sua produção inaugural foi uma versão de *Waiting for Lefty* com atores negros. Parte dos integrantes do Negro People's Theatre envolveu-se mais tarde na montagem de *Macbeth* por Welles e seu sucesso levou Langston Hughes e outros a fundar uma série de teatros independentes negros no final da década de 30 e início dos anos 40. Dessas, talvez a produção mais importante tenha sido o *Big White Fog* de Theodore Ward, uma história de uma família negra lutando contra o despejo encenada pela *Negro Playwrights Company* em 1940. De qualquer forma, o teatro negro mais bem sucedido da época foi o *American Negro Theatre*, fundado em 1940, que produziu uma série de peças e teve um estúdio próprio.

O impacto do *American Negro Theatre* não ficou evidente antes dos anos 50 ou 60, quando os atores jovens treinados pelo grupo — incluindo Harry Belafonte, Sidney Poitiers, Ruby Dee e Ozzie Davies — tornaram-se grandes figuras do cinema e da esquerda cultural do Harlem. Estas figuras eram próximas de Paul Robeson, um modelo como ator e ativista político para sua geração.

O teatro estava constantemente no coração dos debates intelectuais e culturais dentro da comunidade negra porque a discriminação dificultava a migração dos atores negros de Nova York para Hollywood como fizeram os homens de teatro brancos. O *Group Theatre* foi para Hollywood, Welles e o *Mercury Theatre* foram para Hollywood. Mas os profissionais do teatro negro permaneceram no teatro devido à falta de oportunidades em Hollywood.

O teatro também teve um papel central em um dos grandes livros políticos dos anos sessenta, *The Crisis of the Negro Intellectual*, de Harold Cruise, uma história controversa que que-

brava padrões da política cultural negra. O livro de Cruise, que liga o teatro radical dos anos 30 ao novo teatro dos anos 60, oferece um ponto de vista crítico sobre o legados do renascimento teatral americano dos anos 30. Cruise inicia o livro dizendo "Em 1940, como uma de minhas primeiras atitudes no sentido de me tornar um ser mais social, entrei para o grupo de teatro *YMCA* no Harlem. Queria aprender teatro, por isso tornei-me um técnico de palco." E para Cruise, a ponta de lança da cultura afro-americana era o teatro. Sem um teatro étnico como poderia haver um renascimento cultural ? E seu livro defende as tentativas de se estabelecer um Teatro Negro Nacional, concluindo que apesar de os afro-americanos terem estado no centro do teatro americano e da cultura americana moderna, nunca houve teatros pertencentes, operados ou sustentados por negros. "O teatro", ele conclui, "uma arte coletiva, é a forma cultural que mais acentuadamente reflete todas as responsabilidades criativas e críticas dos intelectuais negros como uma classe". Um novo movimento de teatro negro dos anos 60, marcado pelo nacionalismo de uma nova geração, é o assunto de boa parte do livro de Cruise, que inspirou formas dramaticamente diferentes nos trabalhos de Lorraine Hansberry e Leroy Jones.

Se alguém quiser escolher um marco deste momento novo pode se referir à montagem inovadora de *Raising the Sun* de Hansberry, que estreou em Nova York em 1959, com Ruby Dee e Sidney Poitiers em cena, direção de Lloyd Richards. Era apenas um depoimento ligeiro, disse um historiador, do teatro negro moderno com todas as suas principais figuras reunidas na montagem.

Jones, por outro lado, tornou-se célebre com sua peça *Dutchmen* de 1964 que ganhou um prêmio Oby como melhor peça off-Broadway. E ele formou um teatro negro de artes do Harlem como ação política. Em um certo sentido *Raising in the Sun* e *Dutchmen* não poderiam ser mais diferentes. A primeira é um drama doméstico numa linhagem direta de Clifford Odets e da *Morte de um Caixeiro Viajante* de Arthur Miller. Uma história familiar construída em torno de uma segregação residencial estreita: a família jovem recebe o seguro de vida dos mortos para comprar uma casa no bairro branco e a peça gira em torno das lutas da família enquanto os vizinhos tentam expulsá-los. *Dutchmen*, por outro lado, é um confronto de vanguarda estilizado entre uma mulher branca e um homem negro num vagão de metrô. O vôo no ventre da cidade. Ela o ataca verbalmente no

decorrer da peça, ele responde com tiradas irônicas, até que ela o apunhala até a morte.

A Retomada do Teatro Político

Se *Waiting for Lefty* foi o ícone do levante plebeu de 1934, seu equivalente em meados dos anos 60 foi o *Dutchmen* de Barraca. Nesse intervalo, movemo-nos de uma greve de taxis para um confronto no metrô. Os anos 60 não viram apenas o renascimento do interesse pelo teatro do *Front Popular* mas a percepção dessses modelos de teatro político.

Enquanto Orson Welles transpôs *Macbeth* para o Haiti como uma figura da insurreição negra, Barbara Garsen refez a peça como *Macbird*, uma satíra antibelicista que apresenta o presidente Lindon Johnson como Macbeth tramando o assassinato de John F. Kennedy. Foi escrita para um jornada sobre o Vietnã em Berkley e profissionalmente montada pela primeira vez no New York's Village Gate em 1967. Além disso, o legado do *agit-prop* do *Front Popular* foi retomado pelo *Living Theatre* — grupo fundado em 1947 pelos anarquistas Julian Beck e Judith Malina — com a famosa montagem de *The Brig* (1963) uma angustiante encenação da prisão militar. Sua última apresentação aconteceu após o teatro ter sido fechado pelo governo. É um trabalho artístico que também começa a quebrar as fronteiras entre atores e público e torna-se central para a contra-cultura dos anos 60. Se *The Cradle Will Rock* levou o público às ruas em 1937, o mesmo aconteceu com a famosa apresentação de *Paradise Now* do *Living Theatre* em 1968 em New Haven. Ali, após terem abandonado o texto e as roupas eles abandonam o próprio teatro: saíram e foram presos por atentado ao pudor.

Talvez o mais inovador e duradouro dos teatros de *agit-prop* dos anos 60 tenha sido um herdeiro de *Pins and Needles*, o *El Teatro Campesino*, o teatro dos agricultores. Em 1965, seis mil agricultores dos vinhedos da Califórnia entraram em greve, como parte da luta para organizar seu trabalho. A greve durou cinco anos e deflagrou um boicote nacional. Luís Valdez, filho de agricultores imigrantes, foi até César Chavez, o cabeça do sindicato e sugeriu que o sindicato subvencionasse um teatro. Valdez saiu do teatro radical em São Francisco e fez parte do *San Francisco Mime Troupe* — um dos principais coletivos radicais dos Estados Unidos, responsá-

vel por espetáculos de rua bem-humorados. Levou esta experiência para a greve e apresentou, com o apoio do sindicato, pequenos espetáculos e esquetes, feitos com atores amadores e levados na traseira de um caminhão. Eram cenas sobre a necessidade da sindicalização, sobre o boicote, sobre assistência à saúde, sobre escolas. Atos basicamente improvisados. *El Teatro* apresentava-se todas as noites para os manifestantes durante a Marcha dos Trezentos Mil à capital do estado em 1966. Enfatizavam o humor físico e as bofetadas, com uma personagem recorrente que leva a pior contra uma variedade de demônios e esqueletos. "Nosso uso do teatro surgiu da necessidade de levantar o ânimo dos grevistas", disse Valdez. "Descobrimos que podíamos tratar de questões sociais não 'apesar da comédia', mas por intermédio dela. Bofetadas podem nos trazer muito perto da tragédia de que os humanos estiveram perdidos por gerações".

Enquanto o boicote esteve no centro da luta, o *El Teatro* viajou pelo país, visitando especialmente campus universitários. Tornou-se parte do movimento chicano. Uma de suas produções mais famosas foi *Los Vendidos*, de 1967. É uma sátira em que se vendiam mexicanos de diferentes modelos: o modelo lavrador, o modelo *pachuco*, o modelo revolucionário, o mexicano-americano assimilado, segundo as diversas imagens dos mexicanos-americanos.

El Teatro Campesino saiu do sindicato dos lavradores para se consolidar num teatro mais permanente. Produziram uma espécie de herança direta do *Living Newspaper* em *Zoot Suit*, uma peça histórica com música e dança sobre o caso do assassinato da Sleepy Lagoon e os tumultos de Zootsuit. Uma obra semelhante aos teatros-jornais dos nos 30.

Entre o *New Deal* de Roosevelt e as experiências dos anos 60, o melhor teatro político norte-americano parece seguir alguns modelos fundamentais em sua história no Século 20. O primeiro são as encenações de *agit prop* de eventos contemporâneos, por vezes subvencionadas pelos sindicatos e que grandes resultados deram na forma do teatro-jornal. O segundo foram os dramas domésticos nos quais uma história familiar se torna o microcosmo da sociedade. Finalmente, as remontagens de clássicos com alegorias políticas contemporâneas. Nessas vertentes bate o coração do teatro moderno mais crítico dos Estados Unidos.

DEBATE SOBRE TEATRO NORTE-AMERICANO MODERNO

Michael Denning e Maria Sílvia Betti*

MARIA SÍLVIA BETTI — Gostaria de começar dizendo que a pesquisa e algumas das reflexões aqui desenvolvidas pelo Professor Michael Denning estão num livro absolutamente fascinante chamado *The Cultural Front*[1]. Neste trabalho ele mostra como a experiência da *Popular Front* foi determinante em relação à cultura norte-americana das décadas que se seguiram; como ela construiu uma série de práticas contra-hegemônicas absolutamente atuais e pertinentes, deixando um legado de fragmentos, documentos esparsos e memórias incompletas que nos últimos anos vêm sendo objeto de um processo de resgate documental e reflexão crítica. O estudo dessas questões nos leva, num primeiro momento, a constatar que existe, é inevitável, uma grande diferença de condições em relação ao nosso contexto brasileiro, tanto do ponto de vista da organização do mundo da cultura como do trabalho. E isso necessariamente nos põe diante da seguinte pergunta: como tornar a experiência desse passado utilizável para quem produz cultura aqui, no campo artístico ou na pesquisa, em face do nosso contexto e do momento histórico mundial. Ou seja, em face do encolhimento do mundo do trabalho, da privatização de tudo, das imposições do neoliberalismo, da tecnoburocratização das condutas, do atrelamento da pesquisa ao mercado, enfim, do desmonte dos últimos campos de autonomia na vida cultural. Entretanto, se olharmos numa outra direção constatamos que existe um ressurgimento no momento presente de algumas perspectivas de reorganização das experiências de caráter formativo:

* Maria Sílvia Betti é professora da Universidade de São Paulo, pesquisadora de teatro norte-americano e brasileiro e autora de *Oduvaldo Vianna Filho* (Editora da Universidade de São Paulo, Coleção Artistas Brasileiros, 1997).

[1] Michael Denning, *The Cultural Front: the Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, London e New York: Verso, 1997.

culturais, artísticas, acadêmicas. O que torna ainda mais urgente a necessidade de exercitarmos possíveis aplicações problematizadoras de ações modelares do passado. No caso brasileiro, essas retomadas ativadoras são duplamente trabalhosas. Ao mesmo tempo em que nos é necessário tomar conhecimento das ocorrências mundiais, estudá-las, refletir sobre elas, precisamos em paralelo compará-las às feições que assumiram no contexto local. Exemplo disso é o estudo tão freqüentemente complicado, e até mesmo boicotado, das experiências de teatro político e teatro épico no Brasil, sempre acompanhadas de desqualificações quanto a seu alcance artístico. Cabe a nós dispender energia para superar determinados estereótipos e preconceitos que se cristalizaram e conseguir organizar nossas experiências de cultura de modo produtivo. Esse é um dos principais desafios que o trabalho do Michael Denning nos coloca.

PÚBLICO — Eu gostaria de ouvir um pouco mais sobre a militância musical de Mark Blitzstein[2].

DENNING — Blitzstein continuou a escrever musicais, mas nunca com o mesmo sucesso de *The Cradle Will Rock*. Um dos problemas que ele percebeu na sua peça era que a história era de classe média. Todas as personagens de Steeltown estão entre Mister Mister e Joe Worker. E o fio narrativo principal está em Moll, a prostituta honesta da cidade. Seus alvos são a Imprensa, a Igreja, os advogados, os juízes. Mas ele queria uma espécie de história dos operários sindicalistas da indústria e os únicos trabalhadores comuns aparecem só no final da história. Num outro musical muito menos conhecido chamado *No for an Answer*, Blitzstein resolve o problema de modo mais interessante, ainda que tenha sido produzido quando o mundo estava na Segunda Guerra e ninguém mais se interessava por óperas operárias. Nesta encenação a trama gira em torno de um coral operário que prepara um show. É uma espécie de retrato dos bastidores do musical. Os trabalhadores aparecem em cena e seus debates são sobre seus sindicatos e sobre como montar um musical. Um dos aspectos importantes da cultura operária nos estados Unidos foi a tradição de co-

[2] Essa pergunta e a seguinte foram feitas pela Profa. Iná Camargo Costa.

rais operários. Eram amplamente organizados — etnicamente, como os corais ítalo-americanos, os de língua ídiche, os germano-americanos. Ele criou seu roteiro a partir disto. Depois da Guerra, Blitzstein prossegue em direção a uma ópera elevada. Escreveu algumas que foram encenadas ocasionalmente. Uma delas é *Regina*, baseada na peça *The Little Foxes*, de Lillian Helmann, musicalmente muito interessante porque construída ao redor de uma história operística dentro da casa, com uma banda de jazz do lado de fora. Mas não tiveram a mesma importância para a cultura americana que o trabalho anterior.

PÚBLICO — Para continuar no campo da música, qual foi o caminho que levou Billie Holliday a se aproximar da experiência do *Cultural Front*. Você poderia contar a história da canção *Strange Fruit*?

DENNING — A história do teatro nos Estados Unidos é menos a da dramaturgia do que dos espetáculos e companhias. Por isso considero Welles o Brecht americano, não um Brecht que escreveu peças, mas um produtor. E uma das formas que emerge no final dos anos 30 resulta da idéia de se juntar algo do cabaré da Berlim de Weimar e da Paris dos anos 30 com a música afro-americana de Nova York. A versão mais bem-sucedida disso acontece num clube noturno chamado *Cafe Society*. Foi ali que Billie Holliday encontrou um dos momentos chave de sua carreira artística e política. No *Café Society* ela canta *Strange Fruit*, uma de suas canções assinatura — uma obra de arte crucial e que foi usada na campanha antilinchamento, num momento em que isso era um combate importante do *Popular Front*: o linchamento continuava por todo o Sul e a tentativa de se conseguir uma lei nacional contrária à sua prática nunca passou no Congresso. *Strange Fruit* marcou uma mudança na carreira de Holliday. Em suas canções iniciais ela era uma artista cover, cantando para uma platéia negra sucessos anteriormente gravados por artistas brancos. No *Café Society* ela escolhe seu repertório estabelece uma conexão fundamental entre o mundo do jazz afro-americano e o universo do movimento social do *Popular Front*.

PÚBLICO — Eu queria saber sobre o período em que o Brecht viveu nos Estados Unidos: como foi o encontro dele com esses grupos e como foi a preparação do Galileu com o Charles Laughton?

DENNING — Há um livro maravilhoso sobre o tema Brecht e a América[3]. O que posso dizer rapidamente é que sua relação com a América teve três momentos. No final dos anos trinta havia pouquíssimas pessoas — até mesmo no teatro radical — interessadas em Brecht. Não estou certo, mas parece que Joseph Losey e as pessoas do *Mercury Theatre*, principalmente Blitsztein, encontraram Brecht. Houve uma montagem de *A Mãe* muito mal sucedida porque não sabiam o que Brecht queria. A verdade é que os músicos Kurt Weill e Hans Eisler, de formas diferentes, causaram mais impacto do que o próprio Brecht.

O segundo momento foi durante a Segunda Guerra, quando Brecht vive em Hollywood envolvido em escrever roteiros. Tem um filme famoso de Fritz Lang — *Hangmen also Die* (Carrascos também morrem, de 1943) — no qual Brecht foi, ao menos parcialmente, roteirista. É uma situação de tentativa de sobrevivência no exílio, em que ele era parte de uma comunidade de imigrantes alemães que se constituiu em Los Angeles na época.

O terceiro momento é de algum modo o mais interessante. E do ponto de vista da esquerda, o mais trágico. Entre 1945 e 1947 parecia iminente um reflorescimento do movimento social do *Popular Front*. Uma das coisas arrebatadoras que percebi fazendo a pesquisa e entrevistando pessoas foi o tremendo senso de otimismo no pós-1945. A montagem de Galileu, muito conhecida e bem sucedida, foi feita em 1947: é decorrente do momento. Mas é então que se iniciam as várias versões da Guerra Fria nos Estados Unidos. E Brecht é chamado a depor no Comitê de Atividades Anti-americanas. A partir daí começam vários desastres: fracassa o movimento para a sindicalização industrial, que pretendia chegar aos trabalhadores do Sul; e é derrotado o candidato do terceiro partido, Henry Wallace, na eleição de 1948. Wallace fora vice-presidente de Roosevelt e representava a ala mais à esquerda no *New Deal*. Foram dois anos de tremenda esperança, em que tudo que estava suspenso pela Guerra poderia ser reativado. Em 1948 acaba o movimento social. E Brecht deixa os Estados Unidos e volta para a Alemanha.

[3] É provável que Denning se refira ao livro *Bertolt Brecht in America*, de James K. Lyon, Princeton: Princeton Univ. Press, 1980. Outra possibilidade é *Brecht's America*, de Patty Lee Parmalee, Miami, Ohio: Ohio State U. Press., 1981. (N.O.)

PÚBLICO — Você acha que o teatro politizado ainda pode interessar à nossa época?

DENNING — Talvez seja algo da situação particular dos Estados Unidos hoje que me leva a tentar recuperar essa modalidade de história do teatro. Um curioso eco disso é o fato de Tim Robbins decidir retornar aos anos 30 e produzir um filme sobre *The Cradle Will Rock*. Acho que realmente há uma conexão com a transformação do movimento trabalhista dos Estados Unidos nos últimos cinco anos. A história que se costuma contar sobre a politização do teatro costuma ser deturpada nos termos da Guerra Fria. Reduzem-na ao fato dos artistas serem aliados ou não do Partido Comunista. Mas no caso norte-americano esse teatro não foi pensado como uma luta internacional — com poucas exceções como *Júlio Cesar*. Ele é antes fruto de uma época de extraordinária organização, encabeçada pela segunda geração de trabalhadores imigrantes, em sindicatos industriais. A retomada recente de algum movimento trabalhista não veio dos operários tradicionais, siderúrgicos e automobilísticos, mas de duas frentes: os trabalhadores brancos em sindicatos de professores e imigrantes prestadores de serviços, muitas vezes sem documentos, servidores de restaurantes, hospitais, lojas de roupas. Juntaram-se em 1995 naquilo que esperançosamente seria uma nova federação trabalhista. Mas isso foi apenas um sintoma no topo de algumas mudanças dramáticas que estavam ocorrendo no início dos anos 90. E eu poderia fazer a pergunta: não será possível que esse ressurgimento é o que mobiliza pesquisadores e artistas a repensar suas tarefas históricas?

PÚBLICO — A minha pergunta talvez seja abstrata demais, mas eu queria que você fizesse algum tipo de relação entre essas formas de representação politizadas e os valores do Sonho Americano.

DENNING — Um dos motivos que me levou a me tornar professor de Cultura nos Estados Unidos foi estudar o tema do Sonho Americano, um assunto importante para muitos programas de estudos universitários. Mas devo dizer que em todos os trabalhos que fiz isso nunca se mostrou um caminho útil para realmente entender o que acontece em determinado momento da história cultural do país. A expressão Sonho Americano junta coisas muito diferentes que deveriam ser pensadas em separado. Para algumas pessoas, a definição está ligada ao desejo

de se consumir bens no âmbito de uma parte elevada da sociedade de consumo. Na arte, porém, às vezes isso aparece como o movimento das esperanças das famílias imigrantes. Acredito que na prática é melhor não pensar através da categoria do Sonho Americano, mas considerar as diferentes especificidades das formações sociais surgidas dos movimentos da classe trabalhadora. Da virada ao Século 20 até a Primeira Guerra, por exemplo, muitos imigrantes eslavos, italianos, europeus, geralmente católicos ou judeus trouxeram comportamentos muito diferentes daquela classe trabalhadora protestante que a antecedeu. São os filhos dessa leva que criaram o movimento social do *Popular Front*. Nos anos 40 houve uma migração interna. As fronteiras externas estavam fechadas e os maiores movimentos humanos foram de brancos e negros do Sul para o Norte para trabalhar nos planos de guerra. Foram eles que reconstituíram a cultura americana. Uma geração simbolicamente representada por Elvis Presley e Muddy Waters, ambos filhos de meeiros do Sul que fizeram uma nova cultura baseada no Blues e no Rock'n Roll. Depois de 1965 houve uma imigração completamente inesperada: quase por acaso foram mudadas as leis, o que permitiu uma entrada de gente da América Latina e Ásia, o que reconstituiu novamente o povo americano pela terceira vez no século. Houve uma impressionante latinização dos Estados Unidos e as culturas asiáticas foram trazidas para dentro da americana de uma forma nunca vista. E juntar estas três histórias sob a rubrica de Sonho Americano me parece empobrecer a riqueza desta história.

PÚBLICO — Você poderia falar um pouco sobre o *Bread and Puppet*, grupo de teatro de rua e ativismo político que esteve no Brasil em 1994 com uma passagem rápida mas bastante marcante?

DENNING — *The Bread and Puppet Theatre* surge no final dos anos 60 mas continua ativo até hoje. O seu trabalho tem mais de uma dimensão como indica o nome: utiliza-se de bonecos gigantes e tem a tradição de distribuir um ótimo pão caseiro em suas apresentações. E eles praticam uma espécie de manifestação de rua, feita como parte de manifestações maiores (contra a guerra do Vietnã, contra as intervenções em El Salvador, Nicarágua e assim por diante). O *Bread and Puppet* sempre está lá nessas marchas de protesto. Outro aspecto do trabalho acontece na fazenda que eles mantém numa área rural de Northern Vermont, perto da fronteira com o Canadá. É ali

que o coletivo teatral vive e onde todo verão eles encenam o *Circo da Ressurreição*, uma estranha empreitada política religiosa e mística, na qual bonecos gigantes andam pelas montanhas (é uma área montanhosa muito bonita!), numa espécie de busca de comunhão natural: centenas de pessoas sentam em roda e comem o pão, olham os bonecos, tocam gongos, percussão e entoam cânticos que ecoam pelas montanhas. Finalmente, eles atuam bastante mundo afora. O processo é sempre o de produzir esquetes e performances em diálogo com os públicos que visitam. Não conheço ninguém como eles. Por trinta e cinco anos permaneceram como parte central do teatro político nos Estados unidos.

PÚBLICO — Hoje os Estados Unidos têm uma produção gigantesca de cinema e eu gostaria de saber se ainda acontecem intercâmbios críticos com o teatro como aconteceu no passado?

DENNING — Uma das coisas notáveis do renascimento teatral da década de 1930 é que ele ocorreu quando o teatro já tinha sido marginalizado pelo cinema como cultura de massa popular. Curiosamente, na maior parte do Século 19 a situação foi contrária: o teatro estava no centro da cultura comum e não era particularmente interessante. Já no Século 20 é muito difícil falar de uma história do teatro que não seja também a história do cinema. Mas pouco se conta que algumas das coisas mais interessantes vistas nos filmes provêm do teatro. A história do espetáculo no país está nas idas e vindas entre filmes independentes e a indústria de Hollywood, entre o teatro *Off-Broadway* e o teatro comercial. Na América o teatro nunca teve a centralidade típica dos países europeus nos quais a capital política era também a capital cultural. Talvez por isso, para atingir um público mais amplo, o teatro mais crítico procurou se conectar ao cinema, o que ainda acontece.

PÚBLICO — O que o teatro político norte-americano de hoje pretende fazer diante da atual guerra imperialista de George Bush?

DENNING — Estamos há apenas um mês nesta guerra, não ouvi ou vi nenhum indício de resposta teatral a ela. Mas talvez eu tenha perdido algo. Acho compreensível que a esquerda nos Estados Unidos tenha recuado e não saiba exatamente como responder aos fatos.

Coisas que pareciam dignas de entusiasmo um ano atrás — como o surgimento de uma espécie de movimento anti-globalização do qual participaram companhias de teatro de rua que estavam nas manifestações de Seattle — refluem momentaneamente diante da dificuldade de se entender o que acontece. Houve, em algumas universidades, professores que reavivaram o tom da contestação antiguerra, como na época do Vietnam. Mas a maioria, no máximo, procura falar sobre a paz e evocar os cuidados da razão. Realmente não posso dizer mais sobre quais rumos o teatro vai tomar.

CONSIDERAÇÃO SOBRE O TEATRO ATUAL

Edward Bond*

O que vou fazer é razoavelmente complicado: tentar pensar a situação do teatro diante do mundo atual, e como uma coisa se relaciona com outra do ponto de vista da possibilidade de representação.

A questão de partida é: onde o teatro acontece? Qual é o seu lugar? No palco? Na rua? No circo? Num estádio? Não. O teatro acontece na cabeça. Na cabeça dos espectadores.

É preciso entender as implicações disso antes de se dizer qualquer coisa — útil ou inútil — sobre o teatro. E eu parto aqui da convicção de que o processo pelo qual as pessoas procuram a experiência do teatro está ligado ao fato de a mente humana ser uma estrutura dramática.

Teatro é uma criação da realidade humana. A sentença parece um tanto quanto complicada porque a maioria dos filósofos nos ensina que não se pode saber o que é realidade: Kant, Wittgenstein, David Hume disseram isso. E outros filósofos como Platão e os teólogos cristãos disseram coisa semelhante quanto às possibilidade de conhecimento do real. Mas teatro é uma busca da realidade. É esse impulso que define suas mudanças históricas.

Se eu digo que o teatro acontece na cabeça sou obrigado a fazer uma pergunta ainda mais geral: o que são os seres humanos? Considerando que os seres humanos são uma espécie particular de animal temos que levar em conta que todo animal mantém uma relação lógica com seu meio. Assim, um peixe segue a lógica do mar. Porque todo animal é produto de dimensões físicas relacionadas ao espaço e ao tempo. Quatro dimensões numa relação particular delimitam a existência do animal. É a sua lógica necessária.

---

* Edward Bond é poeta e dramaturgo inglês, além de estudioso das relações entre teatro e sociedade. Escreveu peças de enorme influência na Grã-Bretanha como *Saved* (1965), *Lear* (1973), *Bingo* (1974), *Summer (1982)*, *The War Play* (1985), *Coffee* (2000). Dentre seus livros teóricos destacam-se *Notes on Post-Modernism* (Methuen, 1990) e *The Hidden Plot: Notes on Theatre and State* (Methuen, 2000). Esta palestra foi apresentada no dia 29 de outubro de 2001.

Entretanto, não podemos falar de uma lógica simples dos seres humanos (assim como não se pode falar de uma lógica do teatro ou da arte). Qual é a relação lógica para seres que são únicos entre os animais, seres que existem para além das quatro dimensões do espaço-tempo? Não é um grande mistério a dimensão extra dos humanos: a diferença entre nós e os animais é que nós temos cultura. É ela a nossa quinta dimensão. Mas o que podemos dizer da dimensão cultural que nos define? Quem a possui? Ela é de fato possuída?

Tudo na sociedade humana tornou-se objeto de posse. Aquele que possui a sua cultura, por conseqüência, possui você. Mas a cultura é uma coisa estranha porque se transforma historicamente. Ao contrário do espaço e do tempo, ela está sempre mudando. Literalmente, enquanto nós sentamos aqui, nossa quinta dimensão, aquilo que nos torna humanos, se modifica. Qual é o nosso controle sobre essa mudança é uma discussão difícil.

Deixem-me dar a vocês uma pequena imagem: imaginem a realidade como uma pintura. Normalmente se pensa num quadro como produzido por um artista, alguém que teve uma idéia e a formalizou com um pincel. Mas na realidade humana não há artista. O pincel é que pinta. Não há nenhuma imagem prévia, nenhuma concepção do que o quadro vá ser porque não tem ninguém por trás do processo. Mas será que não há mesmo nenhum controle imediato?

Um animal não está interessado em nada além de sua particular relação com o mundo. O cachorro, até prova em contrário, não se pergunta pelo significado de sua existência. O ser humano em algum momento se pergunta o que significa ser humano. Sobretudo quando as pessoas se comportam de maneira considerada desumana. Quando olhamos para o passado, temos que admitir que muitos procedimentos humanos têm sido desumanos.

O estranho a respeito da mente humana é que ela realmente funciona em duas áreas específicas. Uma é muito prática: eu tenho que conseguir minha casa, sustentar minha família, ser um fazendeiro, mecânico, alguém na vida. Mas existe outra área que surge quando o fazendeiro pergunta por que não chove, por que a colheita secou, indo de uma indagação a outra até se questionar: qual é o sentido de tudo isso?

Seres humanos têm consciência de algo ignorado por qualquer animal: seres humanos têm consciência do Nada. E formulam o conceito de Nada.

Por trás de tudo o que vemos tem uma realidade sobre a qual nada sabemos. O substrato de nossa Humanidade está na percepção do Nada. Seja quem for que possui o Nada, possui a Cultura. E possui você.

São aqueles possuidores que diziam: Deus provém do Nada. Ou que dizem: meu país personifica o Espírito humano. Trata-se de pôr rótulos no Nada. Os seres humanos tornam-se humanos atribuindo significados ao Nada. Mas há uma lógica nisso.

Se eu tivesse, por exemplo, passado a vida numa certa Índia eu provavelmente diria que o mundo se sustenta nas costas de um elefante. Se eu tivesse vivido na Escandinávia arcaica eu diria que a base da realidade é uma árvore. Há sempre uma lógica no que dizemos sobre o Nada. E essa lógica contém alguma verdade sobre o inumano.

A história tem mostrado que sociedades humanas têm gerado a Verdade ao custo de muitas vidas. Por muito tempo se acreditou que era necessário sacrificar crianças a Deus para agradá-lo. Foi essa forma de Cultura que fez aquelas pessoas humanas. E isso leva muita gente a dizer que elas tinham que passar por esse processo. O que equivale a dizer que a Verdade só vem a nós em forma de mentiras.

A Natureza humana é algo criado. Nós olhamos para o Nada, vemos uma imagem e dizemos: isso somos nós. A Igreja cristã, Platão e tantos governos nos impuseram a verdade. Eles atribuem sentidos ao Nada. E dramaturgos também fazem isto. Eles sempre estão querendo identificar o que pode tomar o lugar do Nada.

A pergunta que podemos fazer a esta altura é: por que precisamos de uma cultura assim?

Com freqüência ainda se diz que somos a espécie racional. Se uma criança nascesse com um Eu autoconsciente ela se distinguiria de imediato. Mas as crianças não sabem que têm uma alma. Elas a desenvolvem a partir de uma coleção de experiências. Isso é tudo, uma coleção de experiências. Não há nenhuma coisa central oferecida pelo Nada que me diga: essa é sua alma; esse é o lugar do certo e do errado, do bem e do mal. Não há nada no ser humano que tenha isso.

A coleção de experiências pode ser comparada a um álbum de fotografias, só que não há livro. É somente uma série de experiências ou memórias. São elas que formam um caráter. Se eu encontro o meu Eu — e eu tenho que usar essa palavra — fazendo alguma coisa estranhamente desagradável, eu paro de fazê-lo. Mas é uma decisão incerta. O que torna alguma coisa agradável ou nem

tanto varia de modo impreciso. Porque não há um Eu pronto que garanta isso. Mas, quem possuir o Nada, seja quem for, esse vai contar a você o que o seu Eu deveria estar fazendo. E o teatro é um campo de batalha do Nada.

Todos nós temos potencial para a consciência. A criança parece nascer com um vasto potencial para autoconsciência e portanto para ser humana. Mas me ocorre uma idéia perturbadora. Na medida em que são um Eu, as crianças não nascem humanas. Um cachorro nasce um cachorro, mas as crianças vêm à vida com o potencial para se tornarem humanos. Estou admitindo, portanto, que Humanidade não é algo com que se nasça. É algo que se adquire, que se aprende ou que se vem a ser.

Se você pudesse entrar na mente de uma criança pequena, ela talvez pensasse que é todo um mundo. Imaginaria conter tudo, mesmo quando sua mãe sorri para ela. Ao mesmo tempo, ela tem a consciência de que está em algum lugar. A mente só pode funcionar, começar a ver, pensar e falar porque ela deseja que o mundo seja sua casa. E é o desejo de tornar o mundo sua casa que, em última análise, é a origem de sua Humanidade. Do contrário a mente se desliga e a criança se aproxima do autismo.

A importância disso não pode ser subestimada porque o conceito de justiça se une simbolicamente à vontade de que o mundo deva ser um lar. Mas há um problema: muito rapidamente a criança descobre que o mundo não é um lar. E essa experiência muito básica é a experiência da tragédia.

Talvez seja difícil aceitar essa idéia porque pensamos na tragédia como algo que se quer evitar. Mas o teatro é o lar da tragédia. Mesmo quando escritores como Bertolt Brecht tendem a não escrever tragédias, eles as escrevem. Você só pode escrever uma peça que seja ou uma tragédia, ou uma tragédia que evita o trágico.

Quando a criança encontra os desconfortos da vida, ela encontra o trágico. Sua inocência se torna radical. Não somente inocência, mas inocência radical e insistência na sua inocência. Se você olhar, digamos, o teatro dos gregos ou de Shakespeare verá que todos os heróis trágicos e mesmo vilões são inocentes. É uma coisa muito estranha. Édipo, Medéia, Antígone, Fedra, Hamlet, Lear e até Macbeth: todos inocentes.

Ser radicalmente inocente significa que a criança insiste em que o mundo deva ser um lar. Mas aí ela entra na sociedade. E aprende

que há algo mais, que ela não é o mundo todo, que há coisas fora dela. Então, o desejo de que o mundo seja um lar torna-se social e ele se torna o desejo por justiça: a necessidade de estar em casa no mundo torna-se a necessidade de justiça na sociedade. O grande problema é que todas as sociedades até hoje foram injustas. Aí começa o enorme problema humano. Um paradoxo: o desejo de justiça, com o qual estruturalmente nascemos, incrustado no cérebro, vem a ser corrompido simplesmente porque a sociedade é injusta e você precisa, de alguma maneira, se ajustar a ela. É parte de sua cultura.

Eu estive falando sobre a capacidade da mente para a imaginação. E que a imaginação deseja saber sobre o nada. Mas se eu digo que o Eu é uma lacuna, então você pode pôr uma realidade nesse vazio. Defender que os judeus devem ir para a câmara de gás foi um modo de preencher o vazio pela cultura. Nossa única vantagem é que as sociedades injustas se desmantelam, quebram. Elas não podem sobreviver porque todos os seres humanos têm necessidade de justiça.

É disso que trata o teatro. Todas as personagens no drama se perguntam — o que é a justiça? E qualquer um pode cometer um ato injusto e corrupto totalmente convencido de que o que está fazendo é justo. Alguém comete um crime. Por que? Por que é perverso? Ou corrupto? Eu tenho que admitir que não é por isso, mas sim porque é inocente. Esse paradoxo é a verdade do drama. O dramaturgo sabe disso e a sociedade não sabe. E de uma certa forma não pode sabê-lo. Num lugar chamado tribunal se acredita que a Justiça seja produzida. Mas a lei não pode produzir justiça. E nem mesmo se pretende isso. O único lugar social que produz justiça é o teatro porque ele desembaraça as imensas complexidades do que significa ser um humano.

Se na vida eu for atacado ou roubado eu não aceito dizer à pessoa que fez isso: "você é inocente". Eu quero que ela vá para a cadeia. Ao mesmo tempo não posso dizer que isso seja Justiça: é administração, conveniência. Os seres humanos desejam algo muito mais profundo. Era o que queriam Lear e Hamlet. O que o teatro tenta dizer é: "olhem a experiência humana que se transforma porque nós simplesmente mudamos nossa relação de conhecimento — lógico e técnico — com o mundo". Todas as sociedades, a fim de possuir o Nada, tiveram que fazer crer que podiam manter o sistema em funcionamento. As mentiras atribuídas ao Nada se tornaram verdades soci-

ais: elas permitem que você tenha uma casa, um trabalho, que cuide de seus filhos desse jeito, que coma dessa maneira. Todas as sociedades têm sido capazes de gerar isso e assim elas criaram as imagens do que significa Ser Humano: nossos sonhos, Deus, nossas pátrias. Todas essas coisas são ideologia e todas elas estão jogando com o Nada.

São muitas as mentiras difundidas, sempre com o apoio dos nossos exércitos e igrejas de todo tipo. Elas nos permitem viver nessa espécie de jogo cego. Mas quando vêm as guerras, a sociedade entra em colapso e repentinamente os seres humanos se expõem como monstruosos. Um dos grandes assuntos do drama é a loucura. Porque nós sempre queremos levar — no teatro — esse problema ao extremo, até o ponto em que a sociedade se torna violenta e reprime a própria necessidade de justiça.

Em todas as épocas as forças dominantes na sociedade tiveram que dizer: "acredite na nossa cultura ou acredite nos seus dissidentes pois assim você será capaz de viver, sobreviver e todo o resto". A promessa de satisfação das necessidades nunca foi, contudo, fácil de cumprir. As sociedades ocidentais, devido a sua própria insanidade, não são capazes de atender os famintos. E então, o que elas fazem como mecanismo compensatório? Elas manufaturam mais desejos. No momento em que você fabrica desejos, a lógica do real se vai.

Se tudo isso que eu estou dizendo é verdade, o que está sendo traçado é um caminho de perigosa aproximação ao limite: estamos entrando numa sociedade morta.

Cinqüenta anos atrás alguém disse: "Pessoas de tal raça e credo não são humanas, matem-nas nas câmaras de gás". Cem anos atrás alguém disse: "Eles não são brancos nem ingleses, atirem neles". O que vão dizer daqui a cinqüenta anos? "Asfixiem os resistentes e infratores: matem-nos"? Será uma sociedade do medo e do terror total.

Nas peças do teatro trágico grego as personagens sempre perguntam "o que é a Justiça?". Sempre. E algumas vezes os deuses vêm, impõem sua ordem e o herói trágico aceita. Isso não é destino. Personagens como Medeia e Édipo criaram sua própria humanidade nessa situação ambígua porque sua versão do Nada é razoavelmente primitiva.

Liguem, contudo, a televisão, num filme americano ou numa telenovela. Será que alguém nesse filme se pergunta o que é Justi-

ça? Isso seria totalmente sem sentido. Eles procuram quem é o culpado. E quando as pessoas são culpadas exige-se a vingança.

Por que a pena capital foi restabelecida na América? Há três mil pessoas na América esperando para serem mortas pelo presidente. Os mortos do *World Trade Center* não chegaram a esse número. Uma sociedade que precisa matar seus criminosos está à beira da perda total do esclarecimento, está regredindo. E, infelizmente, eu tenho que admitir que o teatro tem sido profundamente irresponsável na maneira com que lida com esses problemas.

Sem instituições de teatro — não me importa se no palco ou em qualquer lugar — não pode haver justiça. A mente humana não pode falar consigo mesma. Mas eu sei com base em minha experiência que a maioria das instituições de teatro está hoje corrompida, controlada pela economia.

A penosa busca social da humanidade foi por muito tempo um imperativo do convívio humano. É na nossa época, regida por uma economia global que tem seus próprios imperativos, que a perspectiva do humano deixa de ser fundamental, com todas suas contradições. Os possuidores do Nada nesse novo modo de administrar a vida preferem se deixar levar por um imperativo como o consumo. O mercado global impõe suas exigências e todos temos que fazer certas coisas para mantê-lo funcionando. O incrível desse processo é seu caráter regressivo. Pouco a pouco nos tornamos mais bárbaros no comportamento e no entendimento de nossas almas.

Não cheguei a algumas das coisas que disse aqui apenas retoricamente ou por um capricho da imaginação. Gostaria que isso pudesse ser ouvido como se fossem argumentos racionais. Muitos teatros atualmente se afastam da razão: o teatro do absurdo, o teatro da felicidade, o teatro do caos. Na minha opinião, isso é uma traição ao público. É uma deslealdade intelectual e moral para com os espectadores. Todo o pós-modernismo está baseado na idéia de que não é possível encontrar sentido. O que eles estão dizendo é que você não pode mais encontrar significado no Nada. Eu, por meu lado, acredito que os seres humanos são plenamente capazes de criar sentido. A possibilidade livre do exercício de uma razão plenamente humana implica uma mudança radical na sociedade.

Se a imaginação não puder assumir socialmente o desejo de que o mundo seja um lar, nós estaremos sempre aquém do mundo do direito. A nossa era obteve direitos políticos, direito à liberdade,

direito à natureza, à segurança. Libertamo-nos da opressão mais aparente ao mesmo tempo em que as leis tornaram-se cada vez mais fortes. Mas elas são deturpáveis pela lógica da situação. Assim o direito à liberdade torna-se o direito de sujeitar o outro.

Teatro é a busca por significado. Ele vai ao fundo de situações extremas, o tempo todo, para testar o sentido do humano. E por isso deve ser sempre paradoxal. O teatro pode estabelecer um novo campo do direito: não apenas o de se libertar da fome, varíola, ou da obrigação de ser vendido e negociado no mercado global. É o direito de ser humano. E isso é um pensamento profundamente radical. O teatro deveria ser o lugar onde o significado da Humanidade é articulado com clareza e encenado.

É uma responsabilidade do teatro cooperar para que as coisas melhorem para todos. Se eu tivesse nascido no ano de 1900 e alguém me tivesse perguntado quando criança "Como será o futuro?", eu teria dito: "Bem, haverá coisas ruins, mas tudo vai melhorar." Eu não teria imaginado Hiroshima ou Auschwitz. E não conceberia que no final do século haveria mais pessoas famintas do que no seu início. Cabe a nós fazer com que a forma de vida e pensamento atual não contribua para piorar as coisas. Esse é o trabalho de que o teatro deveria se incumbir: tornar todos os seres humanos mais felizes.

Tradução de Cléo Tibiriçá.
Edição de Riszard Duchesne

DEBATE SOBRE DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA

Edward Bond e Fernando Kinas*

FERNANDO KINAS — Quero fazer uma pergunta muito simples e geral para abrimos o debate: ao se reconhecer a corrupção do teatro, que passos os artistas da atualidade podem dar para não serem coniventes com ela?

BOND — A minha prática pessoal, sobre a qual posso falar, é a de um teatro racional — porque no meu entender a imaginação é raciocinante. Ela pode inventar muitas coisas mas formula sempre uma lógica. E isso me obriga a sempre testar várias abordagens para o teatro. Numa de minhas peças tem uma cena que mostra um pai e uma filha, e o pai fez uma xícara de chá para ela, e por alguma razão que a peça nunca nos conta, ao final de quarenta e cinco minutos de conversa ele a mata. Eu, como dramaturgo, tenho que levar o público ao fundo dessa experiência. Gerar algo que impeça o espectador de pensar que as personagens precisavam simplesmente de um bom psiquiatra ou que a polícia deveria ter chegado mais cedo. Uma de minhas tentativas é pegar situações extremas como essas e confrontá-las com o público, o que me trouxe a reputação de gostar de cenas de violência. Mas, realmente, elas não são violentas. Eu não as manipulo de uma maneira violenta. A procura de alguma coisa que chama de *Evento Teatral* está na base de meu trabalho. Muito freqüentemente isso significa pegar algo muito simples e desencadear complicações. Dou outro exemplo. Escrevi uma peça sobre um massacre: alguns soldados armados fuzilaram milhares de pessoas. Eu construí a peça em torno do fato de os soldados terem continuado fazendo café. Esse é o nome da peça, *Coffe*. Usei o limiar entre isso e o ato de matar. Se eu

* Fernando Kinas é diretor e pesquisador de teatro com pós-graduação na Universidade de Paris III, onde foi orientado por Jean-François Peyret e Jean-Pierre Sarrazac. Na ocasião do debate realizou uma detalhada apresentação da obra de Edward Bond finalizada pela pergunta aqui editada.

estivesse escrevendo para uma companhia de televisão americana eu simplesmente teria mergulhado a ação no horror e em Deus. Preferi concentrar tudo na xícara de café porque isso permite entender melhor o massacre. Mas de fato soa perturbador. O diretor me disse que se eu tivesse chamado essa peça de "Assassinato" e concentrado tudo na matança todos ficariam mais felizes. Eu respondi que era por isso que tudo se concentrava no café.

Outra coisa importante para mim é que no centro do teatro está a atuação. Não a direção ou a dramaturgia. Mas o trabalho do ator é muito mais do que ranger os dentes ou mexer as mãos de modo expressivo. Atuar é encontrar algo invisível. Ao trabalhar, certa vez, com uma cena de *Troilus e Cressida*, de Shakespeare, tive que dizer ao ator: o que você pensa da guerra? O que pensa dessas pessoas que estão morrendo? Use sua imaginação. Não pense em cem pessoas, pense em uma. Pense em partes de uma pessoa, pense numa mão. Eu não sei. Tem-se que abordar tudo experimentalmente no teatro. Tudo tem que desabar de modo a possibilitar aos atores entrar na situação e encontrar sua própria inocência nela. A inocência fundamental, aquela que nos faz humanos. Se eu estivesse escrevendo para colaborar com uma sociedade corrupta eu não conseguiria que eles produzissem inocência. Eu teria que dizer "a sociedade (ou nosso público) requer que você faça isso ou aquilo". Eu não poderia ser criativo. Então, esse é o tipo de abordagem que eu tento usar no teatro. Outra coisa que eu poderia dizer sobre meus procedimentos de trabalho se refere a algo que eu chamaria de *habitude*. Eu disse anteriormente que o Eu é um hábito, algo acumulado. *Habitude* significa a situação inteira. Algo que nos aproxima do "por quê?". A fim de lidar com o trágico é sempre preciso perguntar por quê. Nossa tarefa é descolonizar o vazio. Quando ensaiamos o que tentamos é achar o objeto invisível. Toda a situação que escrevo é projetada para produzir a necessidade de ser humano. Então cada ator deve encontrar seu próprio caminho no texto. Eu não posso dizer a ninguém o que fazer. Cabe ao diretor não fazer nada que impeça o teatro. Então, eu também pratico algo que chamo *tempo-acidente*. Quando você está envolvido em um acidente vê as coisas de forma diferente. Certa vez eu estava dirigindo o carro muito depressa e havia muito trânsito e de repente o automóvel saiu do controle e comecei a rodopiar. Eu rodopiei em meio aos carros, caminhonetes e coisas assim. Por algum milagre eu não bati em nada.

Mas enquanto eu estava passando por aquilo, notei as gravatas dos motoristas, os brincos que as mulheres estavam usando, as expressões nos rostos das pessoas. Eu vi um homem buzinando e um garoto que aparentemente disse "é estúpido buzinar". Eu estava rodopiando. Vi a minha própria face de horror e desespero. E eu também pude falar comigo mesmo: uma voz em minha cabeça dizia "eu não quero morrer assim". Eu me acalmei falando comigo. Essa calmaria em meio à tempestade, isso é a Tragédia. O *tempo-acidente* é o tempo da tragédia. E você pode criá-lo no palco não diminuindo a velocidade mas se concentrando em certas coisas. A experiência de um tempo diferente faz com que elas sejam vistas e entendidas de um jeito diferente. A arte do teatro é saber o que pôr no palco, naquele momento, a fim de criar o que nunca alguém, convencionalmente, pensaria que devia ser.

Ibsen é um escritor muito irregular, mas ele escreveu duas grandes peças. Uma é *Hedda Gabler* e a outra é *Espectros*. Em *Hedda Gabler* tem uma cena na qual Hedda queima um manuscrito de um escritor. No simbolismo da peça o manuscrito está no lugar do bebê que Hedda não teve com aquele homem. Mas como você, em cena, queima esse manuscrito, sabendo a totalidade da situação: que ela vai se matar, que o pai está bêbado e traiu a si mesmo? A totalidade daquele universo se concentra nesse manuscrito. Eu vi uma produção da peça com um diretor renomado em que Hedda aparece nesta cena furiosa, corre através do palco, derruba a mesa e depois queima o manuscrito. Uma completa bobagem. Eu não sei como se queima um manuscrito de duzentas, trezentas páginas. Página por página? Um punhado é muito, outro é pouco? O que acontece quando alguma folha voa para fora da lareira? O que acontece se ela pega uma página e a lê enquanto está queimando as outras? Eu não sei, mas são essas as primeiras necessidades da atriz. Tudo o que eu sei é que não preciso produzir um clichê. A maior parte do que se faz em teatro são clichês. Nossa tarefa é encontrar o absolutamente necessário para se contar a verdade sobre determinada situação. Mesmo que isso, algumas vezes, crie dificuldades aos atores ou ao público. Mas eu acredito que o teatro precisa ser difícil, às vezes.

PÚBLICO — Se eu entendi corretamente, o senhor tentou mostrar que a natureza humana é fruto das relações sociais. Não seria essa idéia um pouco simplista?

BOND — Eu preciso dizer que não acho todas as idéias radicais úteis. Algumas delas me parecem místicas de uma certa maneira. Eu não diria com todas as letras que eu sou um materialista, mas não tenho dúvida que a produção de significado pelos seres humanos está relacionada de perto à sua condição material. Não penso que todos somos, simplesmente, um produto das circunstâncias materiais. Eu sou socialista mas não concordo com isso. Acho que há outros aspectos das experiências humanas que devem ser levados em conta. Procurei ser cuidadoso ao dizer que existe uma coisa chamada Nada que, de alguma forma, domina nossas vidas. Evidentemente não considero isso em termos absolutos. Refiro-me a algo que a sociedade tende a usar para manipular seus integrantes. As pessoas costumam dizer que há algo chamado razão e outra coisa chamada imaginação. E que elas estão em oposição. Para mim essa oposição não é verdadeira: a forma fundamental da mente funcionar é a imaginação à procura da razão. Procurei dizer nesta palestra que não posso construir a minha humanidade às custas da humanidade de outra pessoa. Porque se eu privo alguém de sua humanidade eu perco a minha própria.

PÚBLICO — Um teatro como o senhor descreve não corre o risco de ser pouco compreendido pelo público?

BOND — Eu passei muito tempo trabalhando com jovens. E jovens são quem melhor sabem o que é o teatro. Você pode levá-los para ver *Macbeth* ou algo do tipo e eles vão entender desde que não se tente contar muito o que significa. Quando eu escrevo peças para crianças, às vezes os adultos dizem: "as crianças não vão entender isso nunca; é muito difícil". Mas são as crianças que realmente entendem porque estão numa situação privilegiada. Quando se tornam mais velhos é que passam a ter que pagar o aluguel, conseguir um bom emprego, desejar o carro novo, quando entram nesse mundo de quereres impostos. A forma pela qual eu tento expressar isso é dizer que realmente os seres humanos estão se tornando ficção. Nossos Eus estão se tornando ficcionais. É por isso que escrevi a peça em que o pai mata a filha, para dizer que essa situação é inumana. Se o teatro está preparado para aceitar responsabilidade e abandonar a irresponsabilidade então ele pode ter um impacto profundo. Mas você tem que estar preparado para correr riscos. Às vezes você tem que esvaziar um teatro. Às vezes não é necessário para o público

ver o fim de uma peça. Algumas pessoas saem na metade porque a peça tornou-se perigosa para eles. E isso é bom. Sua busca pelo humano foi confrontada. A arte não é transcendental: sua tarefa é tornar as pessoas melhores. Ou em alguns caos, torná-las piores. Eu esperaria de um trabalho de arte mostrado a Adolf Hitler que fizesse dele um fascista pior. Seria algo que o confrontasse com o que ele é a ponto de dizer: "esse homem deve ser morto". O teatro é onde você confronta sua humanidade. Por isso atuar é uma palavra tão importante para mim. É o ponto em que discordo de Brecht: a razão não é um guia. É a junção da razão e da imaginação que constitui a atuação, num limiar em que elas muito freqüentemente se colidem, como placas tectônicas em meio a um terremoto no qual, às vezes, o público foge. O teatro tem que ser confrontacional. É o que lhe cabe numa sociedade que não está interessada em justiça ou criatividade porque está subordinada a outros imperativos.

O TEATRO BRASILEIRO MODERNO E A REPRESENTAÇÃO DA SOCIEDADE

Tania Brandão*

Sob o título desse trabalho se esconde uma fala sobre São Paulo. Eu acho até que esta apresentação pode e deve ser vista como uma ode a São Paulo. Não se trata de ufanismo, vertigem bairrista, laudatória, ou ânsia de celebração. Em primeiro lugar porque eu sou carioca, condição que me dá uma razoável isenção para trafegar neste tema. Em segundo lugar, porque as conclusões que vou tentar relatar brevemente aqui são frutos de um trabalho de pesquisa persistente e continuado. Esta apresentação vai ser feita sob a forma de "vídeo-palestra", e nós vamos seguir um percurso usando as projeções porque exatamente são palavras e imagens que estão em questão[1].

Em princípio, temos uma grande questão: Teatro Brasileiro Moderno. É necessário esclarecer o que vem a ser este *teatro moderno*. Trata-se de uma expressão que tenho usado em meus trabalhos, construída a partir da reflexão a respeito do teatro brasileiro, mas com os olhos voltados para o teatro universal. Em resumo, este teatro moderno seria uma forma poética do teatro. Ou a forma poética do teatro no Século 20. Seria, mais objetivamente, o teatro do

* Tânia Brandão é doutora em História Social pelo IFCS da UFRJ, livre-docente em Direção Teatral pela Universidade do Rio de Janeiro, crítica de teatro, professora e pesquisadora de História do Teatro Brasileiro, professora aposentada colaboradora do Programa de Pós-Graduação da Escola de Teatro da UNIRIO. Esta palestra foi apresentada no dia 30 de outubro de 2001.

[1] A transcrição da palestra foi feita pela autora com a preocupação de transpor a linguagem oral para a linguagem escrita e também transferir o fio condutor da reflexão, da imagem para a palavra; estão sendo indicadas algumas imagens, utilizadas como ilustração dos temas. Através deste procedimento, rebaixou-se em um grau a importância das imagens, opção determinada por problemas técnicos impossíveis de superar.

encenador, o teatro do diretor, o teatro em que se pretende fazer da palavra poesia em cena, mas diretamente a partir da supressão do histrionismo dos primeiros atores, e do teatro de convenções que os atores dominaram e exerceram especialmente no Século 19. Quer dizer, existiria um princípio unificador da linguagem cênica que faria com que ela se formulasse como projeto poético e não como expressão poética.

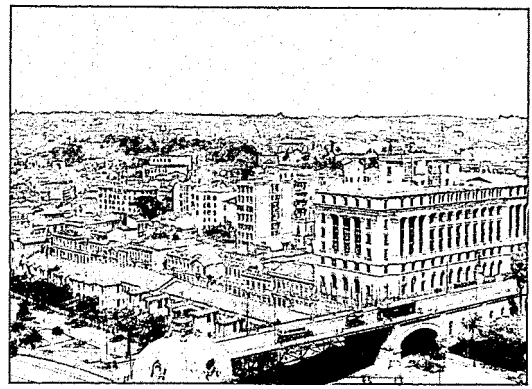
Outro adjetivo da questão é o termo brasileiro, e *brasileiro* é uma totalidade e uma espécie de ficção — uma totalidade de pés de barro. Porque na verdade, ao usar a expressão, estou falando de um teatro gerado no Rio de Janeiro em alguma medida, e especialmente um teatro feito em São Paulo. Assim, esta questão do brasileiro fica colocada de uma forma bastante peculiar porque é um teatro que pretende falar para o país, dominar o país, mas que tem focos de produção bastante restritos, bastante localizados, condição que não se pode esquecer em nenhum momento.

Este teatro do Século 20 é também o teatro de uma mudança política. Ao mesmo tempo em que há a questão do teatro moderno no Século 20, existe uma questão nacional específica, que é o fato de São Paulo se tornar o centro da vida econômica do país, com uma burguesia próspera, que também pretende se projetar na vida cultural, e que tem um projeto político para o país, um projeto hegemônico que alcançará amplo sucesso. No plano econômico, trata-se precisamente da perda da liderança industrial do Rio de Janeiro, frente ao país, para São Paulo. Esta perda começou a ser percebida nos anos 20 e se tornou categoricamente evidente nos anos 40.

Nos anos 20, década em que ainda temos a imagem de São Paulo registrando os contornos de uma cidade aprazível, bucólica, interiorana mesmo, o projeto político-econômico está sintoniza com um projeto cultural que também busca renovação e mudança. São Paulo, em um curto espaço de tempo, de duas para três décadas, vai se tornar uma grande megalópole, vai perder a aura de cidade do interior do Século 19. Neste mesmo curto espaço de tempo as transformações do teatro serão muito grandes, ainda que obedecendo a um ritmo mais lento, até que, afinal, ele se tornasse tão frenético quanto o ritmo da metrópole.

Nos anos 20, nós não temos o projeto moderno do teatro acontecendo, ele sequer é formulado. O período que viu a Semana de Arte Moderna e que viu tantas mudanças nas artes plásticas e na

literatura não foi acompanhado por um processo gradual contínuo referente ao teatro. A diferença pode ser ilustrada, curiosamente, se sobrepusermos à imagem de São Paulo nos anos 20 a um depoimento do ator Sérgio Brito:



São Paulo nos anos 20, Vale do Anhangabaú, retirada do livro *Álbum Iconográfico da Avenida Paulista*, de Benedito Lima de Toledo, imagem de cartão postal de 1929, p 15.

"Quando me lembro de São Paulo dos anos cinqüenta, eu sinto saudades. Parecia uma província alucinada pela cultura. Falava-se de teatro, de cinema, de música, de dança, em cada esquina, em cada boteco da cidade. Quando cheguei lá pelas mãos do Ruggero Jacobbi, fui contratado por quatro meses e acabei ficando dez anos. Cheguei a pensar que nunca mais voltaria ao Rio." [2]

Esse depoimento mostra uma cidade que se transformou. Ela está atraindo as pessoas do Rio de Janeiro, está provocando um processo de migração interna, de mudança do Rio de Janeiro para São Paulo. E essas pessoas vêm viver em São Paulo, trabalhar em São Paulo, fazer o novo teatro. Portanto, nos anos 50, do Século 20, não só São Paulo desponta como o maior parque industrial da América Latina como também registra o aparecimento de um novo teatro. A pergunta importante que precisa ser feita é relativa à natureza do palco que é contemporâneo a este processo: qual o teatro – ou os teatros – que acompanham a trajetória de mudança do estatuto da cidade? Se São Paulo foi a capital do teatro moderno brasileiro esta conquista de posição implicou a obediência a um determinado percurso, ponderação que nos leva a um segundo eixo de análise.

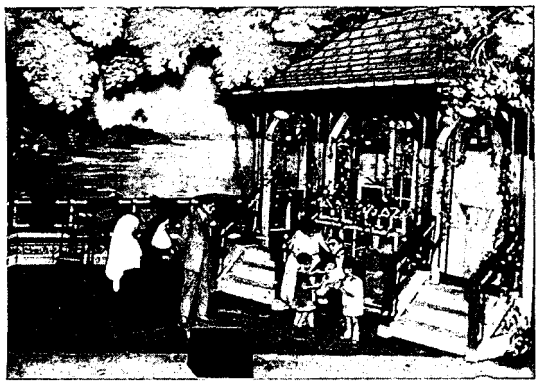
[2] Britto, Sérgio. *Fábrica de Ilusões*. Rio de Janeiro: Salamandra/FUNARTE, 1996, p. 37.

Antes, porém, é preciso avaliar o teatro paulista nos anos 20 e 30. Nesta avaliação, poderíamos recorrer a dois conceitos operatórios, os conceitos de "teatro reflexo" e de "teatro autoral". O "teatro autoral" seria o do Rio de Janeiro porque até uma boa parte dos anos 40, o Rio de Janeiro, capital federal, é o centro teatral da nação. Nesse momento, em São Paulo e no resto do país existia um "teatro reflexo" que não era o gerador das questões importantes colocadas pelo palco. É um teatro repetidor, que ecoa ou prolonga o que já está em pauta. Trata-se de uma constatação importante. A tensão histórica envolvendo as duas cidades teve uma conotação bastante peculiar.

Ao mesmo tempo, a historiografia já consolidou a idéia de que o teatro carioca estaria associado ao amadorismo experimental e à renovação cênica, ainda no final da primeira metade do Século 20. É importante frisar esse vínculo entre a idéia de renovação e amadorismo, nem sempre sublinhado na historiografia. No interior do movimento teríamos que considerar a atuação do Teatro do Estudante e do grupo Os Comediantes.

O terceiro aspecto, enfim, seria a questão da profissionalização do moderno, em que se faz necessário um trabalho de reavaliação sobre o papel histórico do Teatro Popular de Arte, companhia de que vamos tratar aqui. As histórias do teatro moderno em São Paulo costumam estar centradas na questão do TBC e tal opção faz com que se perca muito do entendimento do que realmente aconteceu no teatro paulista.

Ao tratarmos o teatro paulista dos anos 20 como um "reflexo", qual seria a imagem que poderíamos usar como definidora desse teatro? Escolhi a imagem de Procópio Ferreira em *Manhãs de Sol*, no Teatro Apolo. A cena mostra um cenário pic-



Procópio Ferreira, Cia Brasileira de Comédia, Teatro Apolo, 1922; CCSP e IMESP, *Imagens do Teatro Paulista*, p. 137.

tórico, um gabinete todo pintado. Procópio Ferreira está sentado, Bibi Ferreira está no colo dele, o bebê no colo do ator é a atriz Bibi Ferreira estreando no teatro. É o teatro clássico convencional do primeiro ator, com todas as hierarquias, todas as convenções de uso da cena. A própria forma da cenografia é utilitária. Ela *espacializa* a ação. Quer dizer, o que se faz é construir um espaço mimético, mero reflexo da ação descrita no texto. Absolutamente utilitário. Em tese, qualquer um poderia fazer esse cenário, sua conceituação é simples. Aqui, no caso, o seu autor foi Ângelo Lazary, um grande cenógrafo do teatro de revista e da pintura dos telões, dos cenários bidimensionais. Esse cenário poderia ter sido feito por um cenotécnico, não precisava existir o trabalho do que hoje chamamos de *cenógrafo*. Vale perguntar se deveríamos mesmo atribuir a Ângelo Lazary esta qualificação. A imagem nos fala, portanto, muito da história da época. Na frente, no proscênio, está a caixa do ponto, fundamental para que esse teatro funcionasse.

Um traço de união nos permite ligar este teatro de Procópio Ferreira numa montagem que vem do Rio de Janeiro (cidade em que o ator estava radicado, ainda que ele fosse mais aclamado em São Paulo do que propriamente no Rio de Janeiro) à nossa imagem seguinte. O traço de união é a caixa do ponto. Ela reina soberana na cena assinada por Alfredo Mesquita, em *Noites de São Paulo*. Apesar de todas as avaliações muito oportunas da importância de Alfredo Mesquita para o teatro paulista e o teatro brasileiro, parece nítido que neste momento ele ainda está muito mais perto de Procópio Ferreira do que da renovação do teatro. No meu entendimento, não se pode ver neste primeiro teatro feito por Alfredo Mesquita os indícios do papel que ele vai desempenhar depois.

Alfredo Mesquita, *Noite de São Paulo*, 1936, Teatro Municipal - CCSP e IMESP, *Imagens do Teatro Paulista*, p 141.

Trata-se de uma cena de papel pintado, construída de acordo com os parâmetros de movimentação e de marcação vigentes no teatro do primeiro ator, inclusive no que se refere à distribuição dos grupos e das massas humanas e ao uso do centro do palco e do proscênio.

O teatro de Alfredo Mesquita era um teatro que mobilizava a elite, em especial a juventude, os estudantes. Lembrar a prática deste teatro significa perguntar-se a respeito do teatro que era feito em São Paulo neste momento, autóctone. Uma imagem da época, importantíssima para a reflexão sobre o teatro em São Paulo, responde um tanto a esta pergunta. Ela mostra um tema infelizmente muito pouco estudado ainda, o teatro de pavilhão, no caso uma apresentação de Nino Nello. Trata-se de uma foto bastante rara, pelo menos para os acervos cariocas; na estampilha há a data de 1940. Provavelmente a foto foi usada em um processo junto ao Serviço Nacional do Teatro ou alguma outra repartição e por isto recebeu a estampilha. É uma foto externa, mostra a população circulando diante desta construção simples, tosca, que era o pavilhão, uma manifestação que se aproximava do circo-teatro e que era característica de São Paulo. Era um teatro local, popular, banido da historiografia, pois não foi estudado até hoje, olhado sob um estigma de inferioridade. Não era um teatro que concorresse com a produção teatral profissional dos chamados grandes atores, não concorria com o teatro de Procópio Ferreira, Jaime Costa, Dulcina de Moraes. A sua circulação na sociedade é de outra ordem e o tema é interessante para as conclusões que serão expostas adiante; a pergunta a respeito dos motivos do silêncio acadêmico que cerca esse teatro é oportuna.

Teatro de pavilhão, foto FUNARTE

Não existiu em São Paulo, portanto, como produção local, autóctone, um teatro do grande ator, equivalente ao de Leopoldo Fróes, Dul-

cina, Procópio, Jaime Costa. Sob um certo ponto de vista, isto foi uma vantagem[3]. Quer dizer, para o teatro moderno, esta *lacuna* significou uma vantagem no sentido de *ausência de inimigo*, digamos. O problema nos leva à reflexão sobre uma dessas companhias, a Companhia Jaime Costa, pródiga na realização de montagens com cenário de gabinete, a cena coroada pela caixa do ponto e povoada por todas as convenções da época — tanto os *algarismos de colocação* como as criadinhas, os galãs, os amorosos, os centros, as damas galantes. Se Procópio Ferreira alcançava mais sucesso em São Paulo, como já observamos, Jaime Costa, o outro grande cômico da geração, defensor de uma linha de interpretação menos diplomática, mais malandro, meio cafajeste, brigão, obtinha mais repercussão junto à platéia carioca. Jaime Costa era um poder na cidade do Rio de Janeiro e foi também o bravo guerreiro na luta contra qualquer iniciativa de mudança do teatro.

Ele desacatava solenemente todos os novos, ironizava as suas iniciativas e quando o movimento amador de transformação do teatro começou a repercutir, inclusive junto às ambições do Ministro Gustavo Capanema, ele fez investidas junto ao poder, junto a Getúlio Vargas, pois era amigo de Getúlio Vargas, buscando força política para desautorizar as facções inovadoras, justamente porque eram amadores. Portanto, a aparência maquinal desta cena *antiga* revela a existência não apenas de uma máquina teatral, mas também de uma máquina de poder, conservadora, sediada no Rio de Janeiro, que se opunha a hipótese sequer de que o teatro mudasse.

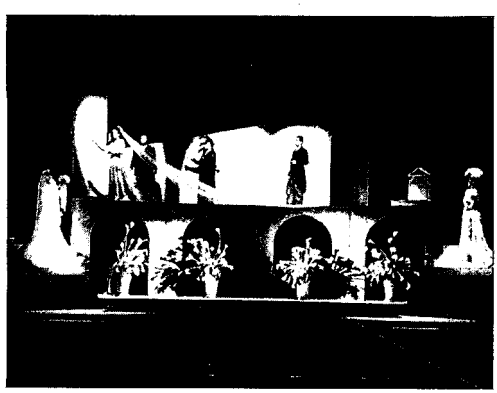
Eram muitas as nuanças deste mecanismo de repetir o mesmo teatro até a exaustão. A montagem de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, direção de Itália Fausta, representou a estréia do Teatro do Estudante do Brasil, de Paschoal Carlos Magno, em 1938 — que no meu entender foi o movimento que detonou o início do processo do teatro moderno. Depoimentos sobre a montagem falam em uma atuação realista, quase verista, ainda que despojada, menos teatral do que no modo conservador. Houve um dado novo de mudança, a ausência do ponto — Sônia Oiticica sustentou em depoimento que a montagem foi realizada com texto decorado e trabalhado pelos atores.

[3] Sobre a relação entre o teatro do grande ator e o teatro moderno, desenvolvi algumas análises no texto *A Máquina de Repetir e a Fábrica de Estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: Editora Sete Letras, 2002.

O despojamento em cena, a entrega dos atores às propostas da diretora indicam uma mudança de largo espectro na vida teatral brasileira: havia uma disponibilidade atoral inédita, diferente das práticas convencionais consagradas. Estava surgindo nesse momento uma nova classe teatral, recrutada não mais nas famílias de teatro e informalmente na sociedade, mas no interior do elemento mais agitado, mais reivindicativo da sociedade, os estudantes, em especial estudantes da classe média. Esta nova classe era a grande esperança de Paschoal Carlos Magno para mudar o teatro brasileiro. Iniciou-se aí um processo, mas um processo amador, movimento de repercussão, porém localizado, que não afetou de imediato o teatro profissional.

Ao mesmo tempo, a atriz Itália Fausta mantinha contrato de trabalho com o Teatro Recreio, na Praça Tiradentes, palco em que figurava em montagens tais como o indefectível *Mártir do Calvário*, de Eduardo Garrido, com direito a telão pintado e todos os detalhamentos, as perucas, as barbas absolutamente implausíveis que circulavam nas cenas da Praça Tiradentes.

Esse processo amador de renovação se inicia em 1938 e vai culminar em 1943, com *Vestido de Noiva*. Eu acho muito discutível hoje que se considere o início do teatro moderno em 1943, com *Vestido de Noiva*, acho que esta montagem integra um processo do teatro amador que irá desencadear mudanças essenciais para o início do moderno em 1948. Tanto *Vestido de Noiva* como o grupo Os Comediantes ficaram isolados do teatro, foram minimizados pelo teatro profissional como algo que acontecia à margem, como inexpressivos, apesar de toda a agitação que Nelson Rodrigues conseguiu promover ao redor da encenação. Porque ele tinha muita penetração junto à imprensa, junto aos meios intelectuais e fez uma divulgação muito grande do trabalho dele, que era sem dúvi-



Vestido de Noiva, acervo FUNARTE

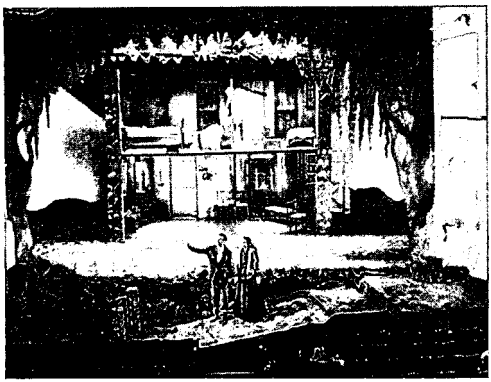
da excelente, revolucionário. Ainda assim, a montagem assinada por Ziembinski foi vista como coisa de amadores e acionou uma guerra na classe teatral em função das verbas do Serviço Nacional do Teatro.

É uma longa história, mais longa do que o espaço disponível aqui para tratá-la; o que é importante é chamar a atenção aqui para o fato de que *Vestido de Noiva*, ainda que tenha sido um espetáculo de repercussão, apesar de Gustavo Dória[4] listar algumas transformações do teatro profissional da época que, no seu entender, teriam surgido como resultado das propostas dos amadores, a montagem sequer viabilizou a profissionalização de seus promotores. Após *Vestido de Noiva*, a trajetória do grupo foi, digamos, uma trajetória para o fracasso, apesar de duas tentativas seguidas de profissionalização.

A rigor, ao contrário do que um participante apaixonado do processo, como Gustavo Dória, conseguiu perceber, em lugar de se transformar, o mercado teatral carioca se enrijeceu, se preparou para a luta contra os novos. Muitos dos fatores que fizeram surgir algumas modificações entre os *tradicionais* foram externos, como por exemplo a política de Estado a favor da mudança cultural, promovida pelo ministro Capanema, que estimulou tanto Dulcina de Moraes e Bibi Ferreira como Os Comediantes. Esta dinâmica parece indicar que o ano de 1948 — um ano de grandes transformações, como se verá — é uma data que deveria ser considerada com maior propriedade para o início do teatro moderno em nosso país.

Em 1946, ainda no Rio de Janeiro, surgiu uma montagem importante, *Desejo*, de O'Neill, assinada pelos "V Comediantes", a primeira tentativa de profissionalização do grupo Os Comediantes, com a participação de Miroel Silveira. O dinheiro reunido para a aventura teria sido em parte obtido em Santos, de investidores de Santos, e, segundo as declarações de Miroel Silveira, ele queria formar uma companhia própria que aproveitasse Ziembinski e todo o mundo que sobrou dos Comediantes, para fazer a primeira companhia profissional de teatro moderno. Só que ele não conseguiu verba do SNT e não conseguiu teatro, então ele acabou fazendo um acordo com Brutus Pedreira, líder remanescente dos Comediantes. Assim, ao invés de fazer o que ele queria, que era o Teatro Popular de Arte — um nome bom, forte — ele arquivou esse título e fez os V Comediantes[5].

[4] *Os Comediantes*, Dionysos, 22, Ano XXIV, Dezembro de 1975, p. 24 e segtes.
[5] Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional de Arte, Serviço Nacional de Teatro. Depoimentos II. Rio de Janeiro, 1977.



Desejo, coleção digital da autora

Esta montagem foi bastante atacada pelos críticos, neste momento e nas suas inúmeras remontagens posteriores, pois ela acabou sendo integrada ao repertório de uma companhia que irá ser fundada em 1948, o Teatro Popular de Arte. Reclamou-se, sobretudo, de sua construção expressionista, do conteúdo expressionista muito forte, opção patente nos cenários de Eros Gonçalves e na interpretação, refutada pelos críticos e em especial por Décio de Almeida Prado. Vale destacar, no entanto, que ela teve uma dimensão especial, nas imagens que ficaram ela tem características que rompem com a estrutura da caixa de cena. Trabalhou-se a caixa da cena como uma forma pictórica, mas essa forma pictórica não era mais utilitária, pretendia antes expressar um determinado sentido do texto. A foto permite que se veja bem a relação do vazamento do palco para a platéia. Sobre as peculiaridades do mercado carioca, vale destacar que a montagem cumpriu uma temporada popular na Praça Tiradentes e a oportunidade – bem como o sucesso – fizeram com que o teatro de revista encenasse uma paródia de *Desejo*: um quadro em que Oscarito e Grande Otelo, cada um em um lado fechado do quarto, subiam pelas paredes literalmente de desejo um pelo outro, o que divertia tremendamente a platéia carioca.

A montagem seguinte assinada pela equipe foi *Rainha Morta*, de Montherlant. Possui importância histórica por registrar o início da carreira profissional de uma atriz - uma divina musa do teatro brasileiro - Maria Della Costa. Ela antes já trabalhara em teatro, estreara na companhia de Bibi Ferreira, fato que provocou uma confusão tremenda na época, porque Maria Della Costa era considerada só uma mulher bonita e uma manequim. E as pessoas fizeram guerra contra a idéia de ter uma manequim, modelo fotográfico, trabalhando como atriz de teatro. Aqui temos Maria Della Costa chegando de Portugal, onde estivera estudando teatro, e contracenando com

Rainha Morta, de Montherlant, direção de Ziembinski, 1946, coleção digital da autora

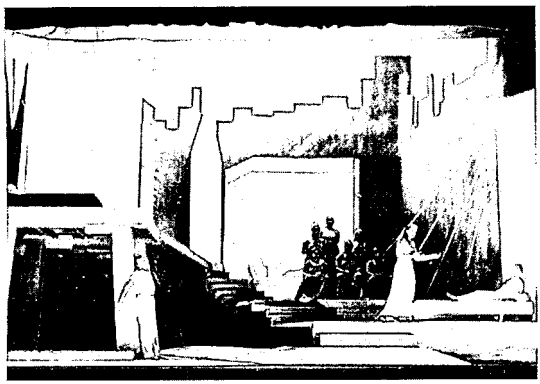
Ziembinski, com cenários que mostram uma construção cênica muito arrojada, de Santa Rosa. Os figurinos também são de Santa Rosa. São cenários de uma economia estética absoluta, elogiados pela crítica, descritos como linhas, volumes, sugestões, concepção que pode ser percebida na imagem. Não há nenhum excesso, nenhum arroubo figurativo, nenhuma busca do sensacional – aliás, a linha geral da encenação estava longe de buscar qualquer facilidade expressiva; ficaram na história os longos silêncios e as pesadas pausas impostos por Ziembinski, presente em cena também como ator, opção que arrancou protesto de diversos críticos. Anteriormente, os integrantes do grupo foram pródigos em críticas contra a classe teatral conservadora, que refutava a importância do diretor sob a alegação de que os grandes atores se dirigiam eles próprios em cena; os jovens afirmavam então que o fato de estar em cena impedia a visão distanciada essencial ao diretor...

A imagem que deve ser considerada a seguir representa finalmente uma grande mudança no panorama do teatro carioca. É a montagem de *Anjo Negro*, texto de Nelson Rodrigues dirigido por Ziembinski, encenação que marca o início da históira do Teatro Popular de Arte, futura Companhia Maria Della Costa. É um dos fatos que, no meu entendimento, fazem com que 1948 seja um divisor de águas, uma data muito mais importante do que 1943. Foi o ano de aparecimento do Teatro Popular de Arte e o ano do TBC em São Paulo. A diferença a notar é que em 1948 o TBC é um edifício, o Teatro Popular de Arte é uma empresa que vai arrebanhar mais uma vez os remanescentes do grupo Os Comediantes. Ziembinski estava na direção. Sandro Polônio, ator e cenógrafo, era um nome novo que estava se projetando como empresário, sobrinho da atriz Itália Fausta. Ele era paulista, foi para o Rio porque ficara órfão e a atriz Itália

Fausta, que não tinha filhos, se prontificou a criá-lo. Então ele foi criado por ela dentro da vida teatral, estudou Belas-Artes, participou do Teatro do Estudante e se tornou produtor. O outro nome de destaque é o da jovem atriz Maria Della Costa, que se tornará esposa de Sandro Polônio.

Esta é uma montagem importante porque configura o aparecimento de Sandro Polônio como um produtor de um determinado perfil, que foi um pouco, de certa forma, o atestado de óbito intelectual do Sandro Polônio, o rompimento com uma certa estética do bom comportamento e de certas idéias de requinte que seriam avessas ao cálculo de bilheteria e que seriam muito cortejadas no teatro moderno, em especial em São Paulo. Nasceu aí um empresário fortíssimo, nasceu também um empresário capaz de irritar profundamente alguns círculos intelectualizados, porque ele começou com uma das práticas que vai seguir ao longo da vida dele, que é a *montagem escândalo*. E foi um escândalo, *Anjo Negro* foi um escândalo. E ele tentou transformar esse escândalo na coisa mais retumbante possível. A encenação reunia Nelson Rodrigues e Sandro Polônio: foi uma festa, porque Sandro Polônio ficava provocando. Houve todo o problema com a censura, da interdição do texto e Sandro Polônio explorou a questão da interdição, a questão da censura ao máximo, colocando matérias nos jornais, colocando anúncios. Ele fez anúncios de página inteira com frases das pessoas dizendo horrores de *Anjo Negro*, e outras dizendo coisas boas, o que aguçava a curiosidade do público. E houve até um certo retorno de bilheteria, apesar de não ter sido o que se desejava, segundo depoimento de Sandro Polônio.

Há um texto do crítico Mário Nunes em que ele se declara completamente inadaptado aos sentimentos e às coisas das



Anjo Negro, direção Ziembinski, montagem de 1948, coleção digital da autora

gerações moças que estavam nos palcos, e que mostra um setor da crítica que vai combater ferozmente o teatro moderno. E Mário Nunes escreveu: "esse teatro irreal, teratológico, parente próximo dos bonecos de Picasso e de Portinari, com a orelha no lugar do nariz e elefantíase generalizada, foi encarado por Ziembinski com propriedade. Aquela gente não se move nem sente como o comum dos mortais, são uma espécie de autômatos e de irresponsáveis". Então, para o crítico, tudo fazia sentido, porque o texto, a direção, era tudo uma barbaridade só. E uma outra crítica, Violeta Ribeiro, que assinava a coluna dos Novos Críticos mantida por Paschoal Carlos Magno no Correio da Manhã, foi mais impiedosa ainda. Ela escreveu pedindo a censura da peça, que o texto fosse proibido, banido do teatro brasileiro. Afirmou que aquilo era só uma sucessão de cenas mórbidas, aberrações, crimes, barbaridades. A campanha dela teve um resultado muito grande: articulou todos os círculos católicos e de extrema direita contra a peça e a favor da censura. Sandro Polônio foi acusado publicamente de promover profanações inaceitáveis pela sociedade, como o uso da *Ave Maria* em cena.

Em seguida, Sandro Polônio prosseguiu nessa busca do escândalo e montou uma peça que na Broadway fazia um sucesso tremendo, uma montagem que representou um certo recuo com relação à linguagem, *Tobacco Road*, de Erskine Caldwell e Jack Kirkland. Houve um retorno ao naturalismo e esse fato fez com que muitos críticos se reconciliassem com o grupo, e que, principalmente os jovens críticos, defendessem muito a montagem. Em cena, um quadro pungente de miséria foi construído a partir do cenário de Lazlo Meitner – era barril de verdade, com água de verdade, terra de verdade, madeira, árvore de verdade, tudo no interior de uma

Tobacco Road, de Erskine Caldwell e Jack Kirkland, de 1948, FUNARTE

construção naturalista. Também na direção surgiu uma grande novidade – a encenação foi assinada por Ruggero Jacobbi, jovem diretor italiano que chegara ao Rio de Janeiro havia pouco e que se tornara crítico de cinema. Na documentação sobre a montagem surge uma certa dúvida sobre a participação, na direção, da atriz Itália Fausta, que teria contribuído com algumas concepções, além de atuar como atriz, aliás, em um desempenho que impressionou vivamente a crítica. Desta forma, após a experiência profissional ao lado de Ziembinski, a jovem empresa lançava mão de um diretor italiano, inaugurando um recurso que será freqüente no teatro moderno brasileiro.

Uma trajetória peculiar foi iniciada neste momento – apesar do impacto alcançado pela montagem de tom incruento, a resposta de bilheteria não foi forte, mesmo com o episódio histórico que ficou conhecido como Greve do Fênix. Foi uma briga política com o dono do teatro em função dos aluguéis considerados exorbitantes, que contou até mesmo com o acampamento dos artistas no teatro e com a atriz Itália Fausta conclamando a classe teatral para a luta. O episódio, apesar de possuir contornos sinuosos e confusos que não se pode explorar aqui, pois acabou levando ao rompimento entre Nelson Rodrigues e Sandro Polônio, denuncia claramente a dimensão da crise do mercado teatral carioca, em que a sobrevivência profissional dos novos se tornava simplesmente impossível. Uma outra tentativa seria feita pelo jovem empresário.

A nova proposta era uma certa forma de olhar para o passado – pretendia celebrar o jubileu artístico de Itália Fausta (ainda que seja obscura a data precisa de sua estréia...), com a montagem de um velho sucesso teatral que o cinema rejuvenescera para as platéias populares, *Teresa Rakin*, de

Teresa Rakin, de Zola, direção Ruggero Jacobbi, FUNARTE

Zola[6]. A fuga do Rio de Janeiro já se insinua na proposta, na medida em que está em cena um cenário "para viajar". A peça fora um sucesso de Itália Fausta em 1919. Era então uma retomada bastante perigosa do passado. A concepção da cenografia denuncia que Sandro Polônio começava a pensar na possibilidade de se locomover com o grupo.

Se em *Teresa Rakin* já havia um certo *comercialismo*, a questão que vai ser o calvário de Sandro Polônio eclodiu plenamente na montagem seguinte. Trata-se de uma encenação que não tem nenhuma importância para os novos, para as questões culturais, para o teatro moderno, diretamente, a não ser por representar mais um exercício de palco, em um gênero leve, e por permitir a sobrevivência da equipe, o que, aliás, não chega a ser trunfo desprezível considerando-se as condições de trabalho do teatro brasileiro.

Sonata a Quatro Mãos, de Guido Cantini, era um texto de comédia sentimental despretensiosa que reunia um grande galã do rádio, afastado há nove anos do palco, Paulo Gracindo, fazendo um galã em cena, com uma atriz que vinha do teatro de revista, fora para a Itália e voltara, mas que pertencia ao teatro mais conservador, Olga Navarro. Ela estava então mudando de registro teatral, passando para o teatro dito declamado. Maria Della Costa completava a ficha técnica fazendo a ingênua. O cenário também registra a mudança de grau — é *arranjado*, no sentido de que Sandro Polônio assina o cenário, mas são "móveis gentilmente cedidos", e os figurinos são do gênero "Casa Canadá, agradecemos a gentileza". Na verdade, era uma heresia para os padrões da questão moderna, do projeto poético e da idéia de criação da cena.

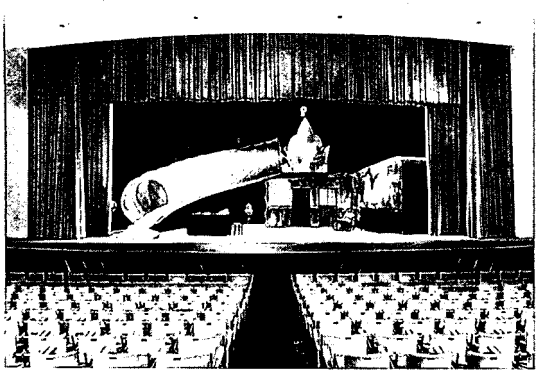
A seguir, a equipe enveredou mais uma vez por um sucesso de escândalo, *A ... Respeitosa*, o único nome aceito na época — a peça não podia ser enunciada sem os pontinhos. Novamente Olga Navarro estrelava uma montagem cujo arranjo é uma direção de Itália Fausta. Uso o termo *arranjo* porque é o início de Itália Fausta como diretora, no sentido de ela assumir publicamente o papel que já vinha exercendo nos bastidores, de diretora. A construção da cena é revelada porque existe um esquema dessa cena, o esboço de direção dessa cena. O documento pertence aos arquivos da FUNARTE. Neste es-

[6] Versão do romance *Thérèse Raquin* (1868) de Zola.

quema, a implantação do cenário é extremamente parecida com esboços antigos da Companhia Dramática Nacional, da Itália Fausta, de 1919, 1920. O que dá bastante pano para manga para se pensar a questão de Itália Fausta como diretora e a densidade da formulação da linguagem desse teatro moderno neste moderno.

Portanto, aqui começa um outro momento. Sandro Polônio desiste do Rio de Janeiro. Ele não tem condição de se manter no Rio de Janeiro, não consegue verbas do SNT, mesmo usando o nome de Itália Fausta, e decide fazer dinheiro partindo em excursão. Assim, algumas das peças que a empresa vai montar são para fazer dinheiro, peças que eles não têm coragem de apresentar no Rio de Janeiro, feitas para viajar pelo interior. Nesta época eles ainda têm coragem de apresentar estas montagens em São Paulo. Depois não. Os principais títulos que configuram esta linha de produção, neste momento, são *O Morro dos Ventos Uivantes* e *Rebecca*. São peças interessantes porque ecoam o sucesso alcançado pelos temas no cinema e apontam para uma relação diferenciada entre teatro e cinema

Nesta dinâmica, a companhia se mudou para São Paulo, primeiramente em excursão. Logo obteriam em São Paulo uma resposta muito melhor do que a que conseguiram no Rio de Janeiro, cidade a que só retornariam em visitas esporádicas. Foram convidados para inaugurar o Teatro Cultura Artística, em que apresentaram a montagem de *No Fundo do Poço*, direção e cenário de Graça Mello, uma peça que trabalha a questão do realismo, mas com certos coloridos distorcidos, um pouco grotescos. Ainda em 1950, a equipe assinou uma outra peça, que não foi montada no Rio. É também uma *peça de viagem*, ainda explorando a referência do cinema, *A Família Barret*, também apresentada no Teatro Cultura Artística. A montagem se revestia

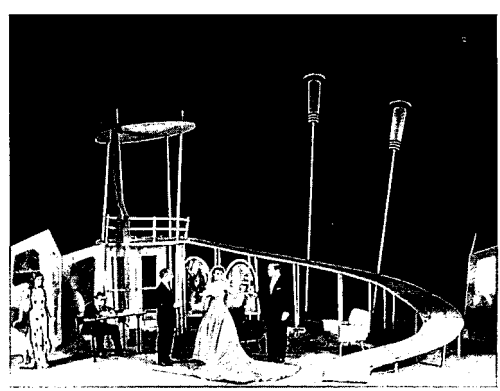


No Fundo do Poço, coleção da autora

de um certo tom nostálgico, sintonizando com um gosto popular passadista; evocava a inclinação pelos enredos históricos, com roupas de reconstituição de época, voga que foi muito explorada nos anos 40 até por estímulo da ditadura de Vargas.

Neste momento de mudança, instante de encontro com a nova cidadela do teatro, depois de excursões pelo país, há uma certa dispersão na companhia. Há um hiato. Houve a montagem de *Ralé*, de Gorki, no TBC, da qual Maria Della Costa participou depois de ter passado algum tempo contratada pela Companhia Vera Cruz sem filmar um *take* sequer. Foi o ano de 1951, um ano marcante porque foi o ano da morte da atriz Itália Fausta. Ela terminou a excursão em São Paulo, foi para o Rio e morreu. É curioso observar, porque não se sabe com certeza a data e a hora certa em que ela morreu. Ela morreu sozinha. Assim como não sabemos a data certa em que ela nasceu. A montagem de *Ralé* marca também o início de um diálogo ainda pouco estudado na história do teatro brasileiro, mas de primeira importância: o diálogo de amor e ódio entre o TBC e esta outra companhia, o Teatro Popular de Arte, que logo se transformaria em Companhia Maria Della Costa.

Em 1952 o elenco voltou a se reunir, agora com uma temporada no Teatro São Paulo, apresentando uma das peças que mais causou furor entre os jovens modernistas do teatro paulista, *Manequim,* de Henrique Pongetti. Eles ficaram furiosos porque entendiam a montagem como um grande desfile de modas, puro caça-níquel. O cenário, como se pode perceber com nitidez na foto, é muito arrojado, uma construção geométrica muito ousada, assinado por Eduardo Sur. No meio do cenário há uma passarela, uma solução muito provocativa. Ela servia de pretexto para Maria Della Costa ficar desfilando, mudando de roupa, mostrando a sua beleza, relembran-



Manequim, coleção digital da autora

do o seu passado ainda recente de manequim de projeção, atitude que deixava as vanguardas absolutamente enfurecidas. Mas fazia dinheiro. Fazia um caixa respeitável e esse caixa vai servir para que o Teatro Popular de Arte construa um teatro próprio.

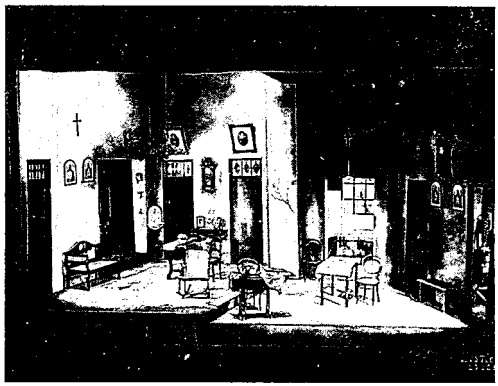
Foi o primeiro teatro moderno construído na cidade de São Paulo. Um teatro muito mais radical, muito mais importante do que o TBC porque foi um prédio construído para ser teatro. Não foi como o TBC, um prédio adaptado para teatro. O Teatro Maria Della Costa foi construído por dois atores, por duas pessoas de teatro, pedra a pedra, madeira a madeira, para ser a casa deles.

E a inauguração do novo teatro foi com um diretor italiano, o mais experiente e o mais contundente dos diretores italianos que vieram para o Brasil. Nesta escolha, não estavam copiando o TBC, pois o primeiro diretor italiano tinha sido apresentado ao teatro do país por esta mesma equipe nos idos de 1948, como já se observou. Aqui o Teatro Maria Della Costa repetiu o gesto: foi à Itália e importou Gianni Ratto, que vai fazer uma revolução cênica sem precedentes neste ano de 1954.

Primeiro com *O Canto da Cotovia*, de Jean Anouilh, montagem que arrebatou a platéia e a crítica por sua impressionante organicidade enquanto encenação. Do cenário às interpretações, passando pelos figurinos, o que se celebrava na cena era a materialização de um projeto estético rigoroso e minucioso, voltado para a compreensão do homem moderno a partir da exposição da história de Joana D'Arc. Louvou-se a beleza do efeito *catedral* do cenário, que surpreendia a todos. Louvou-se a projeção da equipe como elenco. E o melhor da festa – ainda que a situação não tenha revertido em lucro político ou de capital para a empresa – é que esta

O Canto da Cotovia, de Anouilh, direção de Gianni Ratto, 1954, coleção digital da autora

grande vitória acontecia no ano em que São Paulo comemorava cinco séculos de fundação. Para a cidade, não foi um presente tímido, até porque o espetáculo seguinte lançou um dos maiores autores do teatro nacional, Jorge Andrade.



A Moratória, de Jorge Andrade, FUNARTE

O terceiro espetáculo do novo palco paulista traduzia uma convicção profunda do diretor Gianni Ratto: a defesa da necessidade de encontrar autores nacionais. *A Moratória* foi um passo adiante na proposta do conjunto e foi uma vitória importante na construção da identidade da cidade de São Paulo. A cenografia, também de Gianni Ratto, é um outro marco histórico decisivo – a belíssima construção cênica traduzindo os lugares da ação revestidos por uma forte carga simbólica consegue a proeza de materializar o tempo no espaço cênico. Gianni Ratto conseguiu produzir isso com uma habilidade rara, é uma das grandes montagens do Teatro Maria Della Costa e uma das mais importantes montagens do teatro brasileiro moderno. Ainda nesta montagem foi trabalhada de forma radical a idéia de elenco, pois a própria atriz não foi escalada para a produção, enquanto uma jovem integrante da equipe era projetada para o estrelato, a atriz Fernanda Montenegro.

Um outro momento adiante da história da companhia deve ser destacado – foi a encenação de *Moral em Concordata*, de Abílio Pereira de Almeida, de 1956. Neste momento a empresa não estava mais sob a direção de Gianni Ratto, ingressara em um ritmo de diretores independentes contratados e seguia uma política de repertório eclética, que sempre fora a marca da empresa, desde os primeiros tempos no Rio de Janeiro, para buscar a sobrevivência através da bilheteria. Abílio Pereira de Almeida era o autor nacional caro ao TBC. Mas era um autor menor, desprezado, de baixa extração. Seu texto teria sido recusado pelo TBC, razão que fez com que Sandro Polônio resolvesse montá-lo, até porque envolvia uma certa aura de

Moral em Concordata, de Abílio Pereira de Almeida, FUNARTE

escândalo diante dos descalabros da moral burguesa nacional. A direção coube a Flamínio Bollini Cerri e a cenografia foi assinada por Túlio Costa. A proposta é interessante porque o tema em boa parte é São Paulo, a sociedade paulista. O cenário traz a cidade para dentro da cena. Nesta imagem, do primeiro ato, há o fundo pintado com a São Paulo industrial cercando o apartamento dos pobres. No segundo ato a imagem da cidade transparece diferenciada, com a cidade de São Paulo rica cercando o apartamento dos ricos.

Este ano de 1956 foi, no meu entender, um novo ano-marco na dinâmica do teatro brasileiro moderno. A crise do teatro moderno parece instalar-se definitivamente neste momento, gerando diferentes encaminhamentos. Ela não é simplesmente a crise do TBC. A outra montagem deste ano que parece indicar este estado de coisas é a encenação de *O Comício*, também de Abílio Pereira de Almeida, texto encenado pela Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso. A direção é de Sergio Cardoso e em cena vemos ele próprio e Jaime Costa envolvidos num cenário que traz à lembrança de imediato os antigos gabinetes de papelão pintado. Ou seja, está em cena o mesmo Jaime Costa que combateu furiosamente os

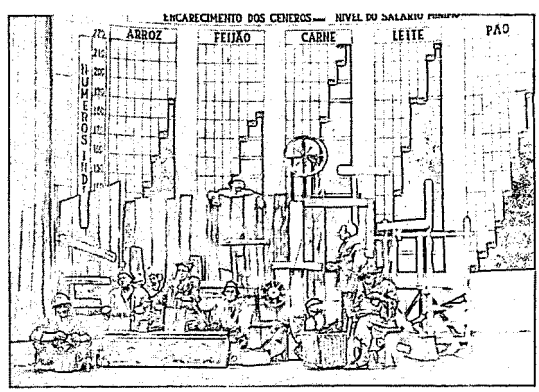
O Comício, de 1956, FUNARTE

novos, que combateu violentamente Sergio Cardoso, que dizia ser Sergio Cardoso um blefe, que deveria começar fazendo ponta na companhia dele para aprender o que era teatro. E aí Sergio Cardoso convidou-o para estrelar a peça, afixou anúncio com elogio na tabela do teatro para receber Jaime Costa, o que mostra uma aproximação entre esse teatro moderno e o teatro antigo tradicional.

Creio que está evidente neste episódio um dos indícios da crise, dos problemas que esse teatro moderno enfrenta. Ele se perguntava como construir a sua linguagem e como se aproximar do público, mas a busca de uma identidade com o público se deu com a tentativa de uma certa sintonia com o teatro de um outro tempo. Pois esse teatro moderno não conseguiu se impor como instituição cultural. Esta, portanto, teria sido uma das hipóteses para buscar a saída do impasse do teatro moderno brasileiro.

A outra hipótese foi indicada pela Companhia Maria Della Costa, com a montagem pela primeira vez de Brecht no Brasil, *A Alma Boa de Se-Tsuan*. E isso foi feito pelo Teatro Popular de Arte, pelo Teatro Maria Della Costa, em 1958, com um cenário interessantíssimo do Túlio Costa. São múltiplos painéis trabalhando com toda a questão da dependência do capitalismo e do imperialismo, e que apontam para a discussão política e teatro, engajamento e teatro.

Ora, como se não bastasse, no ano seguinte essa mesma companhia Maria Della Costa, sujeita à oscilação comercial e apelações, vai pegar um jovem autor de um texto só, que fora a grande revelação de 58, Gianfrancesco Guarnieri para montar *Gimba*, lançando também um dos maiores diretores da história do teatro brasileiro, Flávio Rangel. Essa montagem é um dos ícones para pensarmos as questões do teatro brasileiro moderno e a relação desse teatro com a representação da socieda-



A Alma Boa de Se-Tsuan, de Brecht, coleção da autora

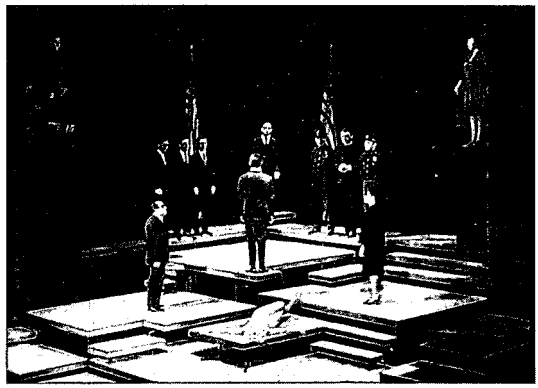
Gimba, FUNARTE

de. É uma montagem que foi atacada telegraficamente por Pagu, que destruiu a encenação, considerando que era uma verdadeira aberração o tratamento desse tipo de questão com um colorido realista-naturalista em cena. Ela recorreu ao Lima Barreto do início do século, a um texto em que ele diz que o teatro dos *Bruzundungas* era todo de coisas deprimentes de se ver, apelativas, repetitivas e de baixa extração. Ela tomou este texto e usou-o para falar de *Gimba*, considerando a proposta demagógica, populista e de mau gosto. É um debate.

A história do moderno no teatro brasileiro não se esgota aí. Na verdade, ela está apenas esboçada em algumas de suas linhas altas e possibilidades de discussão. Para construir um fecho para a exposição do tema, seria adequado considerar uma última montagem de grande significado, de grande peso poético, da Companhia Maria Della Costa: *Depois da Queda*, texto de Arthur Muller. Novamente a direção coube a Flávio Rangel, com cenário absolutamente revolucionário de Flávio Império – esse é um dos maiores cenários da história do teatro brasileiro porque põe tudo em suspensão. Tem todo um movimento de convite à arqueologia da alma ocidental com seus andares suspensos. É como se a ação estivesse solta no ar, na luz. A montagem aponta para a questão do internacionalismo, da transformação da linguagem, da invenção da linguagem, que seria outro vetor que mobilizou o teatro brasileiro moderno.

Como conclusão, gostaria de trazer uma reflexão de Décio de Almeida Prado, de 1956, em que ele fala que "passamos abruptamente demais, talvez, das chanchadas nacionais ao repertório clássico, e o público parece conservar secreta ou confessadamente uma certa nostalgia da graça simples de outrora. Fingimos que adoramos as comédias francesas, porém o que faz rir de fato a platéia brasileira, mas rir de

perder o fôlego, é algo intraduzível, incompreensível em qualquer outra língua e qualquer outro teatro, algo de muito mais elementar e rudimentar do que a graça européia, subindo dos circos, dos pavilhões, para a Revista e o Rádio, e atingindo eventualmente até a comédia."



Depois da Queda, FUNARTE

Esse texto tem um certo sabor rascante de nostalgia e aponta para um limite do diálogo entre esse teatro moderno e a sociedade. Porque apesar dos caminhos que foram buscados, das questões que foram percorridas, esse teatro não foi se implantando como uma instituição e não conseguiu ser reconhecido plenamente como um veículo que apaixonasse a sociedade[7]. Ele até tem resultados melhores em São Paulo do que no Rio de Janeiro. Entretanto, no Rio de Janeiro, em função do teatro conservador ter tido um enorme poder e ter procurado preservá-lo pelo maior tempo possível, me parece que a situação é mais crítica. Acabou aparecendo um teatro mais dissociado de projetos, mais dissociado da idéia de equipe e mais voltado para as individualidades, o que é ainda estimulado pela televisão, tão bem implantada na cidade. No caso de São Paulo, como a própria aventura do teatro moderno aconteceu aqui, outros valores se implantaram. Acho bastante revelador, por exemplo, que um grupo como o Grupo Tapa tenha feito o mesmo percurso que o Teatro Popular de Arte, tenha começado no Rio, brigado no Rio, e num determinado momento desistiu e mudou-se de armas e bagagens para São Paulo, onde conseguiu fazer uma carreira como eles projetavam e sem maiores problemas. Há o que pensar no sabor amargo das histórias que se repetem.

[7] As informações reunidas neste texto e a bibliografia citadas fazem parte do texto de minha autoria *Uma Empresa e seus Segredos: Companhia Maria Della Costa.* Inédito.

SOBRE A HISTÓRIA DO TEATRO POLÍTICO ENTRE NÓS

Iná Camargo Costa*

Esta intervenção adota o ponto de vista dos trabalhadores na luta de classes e, para estabelecer um termo de comparação que nos permita indicar o que meus mestres chamam de "fuso horário", vou começar por um exemplo histórico. Um dos primeiros capítulos da luta cultural dos trabalhadores europeus começa em 1863, quando foi fundado o primeiro partido de inspiração socialista na Alemanha. Era o partido do Ferdinand Lasalle, que adotou como prática rotineira desenvolver atividades culturais com finalidade política. Com isso, já fica estabelecido aqui para nós que, para os socialistas alemães, desde 1863, política e cultura são aspectos diferentes da mesma causa e a causa é a luta pelo socialismo. Este partido inaugurou uma tradição que se manteve até 1933 (depois do pesadelo hitlerista, ela foi retomada): organizar ou patrocinar grupos culturais de trabalhadores em corais, orquestras, grupos de teatro e outras atividades, como bibliotecas, festas, passeios e assim por diante. Como se sabe, na Alemanha música e teatro são ingredientes fundamentais da vida cultural. Aqueles grupos escreviam peças e faziam paródias de músicas conhecidas sempre a propósito de algum assunto ligado a suas lutas políticas. Próximo ao final do Século 19, já havia até mesmo grupos e dramaturgos que atuavam no teatro mais ou menos convencional.

Como todo mundo sabe, em 1863 os trabalhadores do Brasil eram escravos — a diferença é evidente. Todos sabem também (sobretudo quem leu Gilberto Freyre) que a relação da nossa classe dominante com os escravos era "cordialíssima", eram todos muito bem tratados, etc. A relação com os índios (ainda havia muitos) por

* Iná Camargo Costa é professora de Teoria Literária da Universidade de São Paulo, autora de *A Hora do Teatro Épico no Brasil* (Graal, 1996), *Sinta o Drama* (Vozes, 1998), *Panorama do Rio Vermelho* (Nanquim, 2001). Esta palestra foi apresentada no dia 31 de outubro de 2001.

aquele tempo era da mesma ordem. Para que se tenha idéia, vou reproduzir declaração feita em 1867 por um intelectual muito prestigiado na época: "índios são incapacitados para a vida civilizada, por isso o que temos a fazer é exterminá-los ou domesticá-los". Ele achava mais prática a primeira hipótese, principalmente porque os índios atrapalhavam as atividades "civilizadas", como criação de gado. Como exemplo de atividades não civilizadas, eles "invadiam" fazendas que tinham sido criadas em terras anteriormente ocupadas por eles — qualquer semelhança com o que está acontecendo com os pataxós na Bahia deve ser mera coincidência.

Assim, enquanto os trabalhadores europeus desde 1863 têm absolutamente claro que não se pode separar a luta política da luta cultural, aqui no Brasil a cultura não apenas é monopólio da classe dominante como ainda é instrumento de domesticação dos dominados: índios e negros que tiveram suas línguas, suas culturas, suas religiões destruídas, massacradas, desqualificadas e, depois, os imigrantes que passaram por igual processo de desqualificação de sua herança cultural. E, no que agora nos diz respeito, enquanto aquelas atividades civilizatórias (extinção de índios e escravidão) comiam soltas, nossos intelectuais lutavam pela criação de um Teatro Nacional que evidentemente deveria funcionar como instrumento adicional de desqualificação das práticas culturais (inclusive teatro) dos dominados (entre os quais agora podemos incluir os livres e pobres).

Com toda a certeza este assunto — Teatro Nacional — já foi discutido aqui, mas pelo prisma agora adotado ele ainda hoje mantém suas marcas de origem: a classe dominante quer um teatro nacional não para ela, que sempre preferiu o original estrangeiro *in loco*, mas para domesticar a tigrada[1].

A nossa classe dominante sempre se caracterizou por responsabilizar os oprimidos pela violência que ela exerce e por todos os

[1] Tigre era uma designação para uma especialidade de trabalho escravo: os que carregavam em barris (com o mesmo nome) os dejetos das residências em cidades como Recife, Salvador e Rio de Janeiro para despejá-los em rios ou nas praias. Segundo Gilberto Freyre, foram os tigres que atrapalharam a criação da infra-estrutura nas cidades porque, dispondo deles, a nossa classe dominante não precisava se preocupar com esgotos e demais providências civilizadas. Tigrada é o coletivo, até hoje usado para designar pobres em geral. Naturalmente vocês não vão encontrar a palavra no *Aurélio*.

estragos decorrentes do seu exercício da violência no processo de dominação. Combinada com essa, há uma outra característica, que nos interessa mais por sua manifestação em nossa vida cultural. Trata-se da sua ambiguidade, ou falta de identidade. O problema da identidade se manifestou de maneira aguda na época da Independência e, visto do ponto de vista da classe dominante, é verdadeiramente trágico. Esta classe queria ao mesmo tempo ser independente, livre, e ter escravos, o que tornava uma impossibilidade desfraldar, como tinham feito os franceses em 1789, a bandeira da liberdade universal. Em conseqüência do processo que resultou em independência sem república e sem abolição da escravatura, nossa classe dominante nunca pôde assumir com clareza esta identidade contraditória, mesmo porque é uma identidade inadmissível para o mundo civilizado. Não tendo uma identidade, sua perspectiva está sempre fora do país — onde, não por acaso, está o filé mignon dos seus negócios. Tendo sua referência fora do país, a única parte de sua identidade que ela admitia na época da independência era a negativa: isto é, que ela não era portuguesa; já a parte afirmativa (escravista, genocida), ela não podia (nem pode) assumir e Freud explica.

Esta situação se mantém até hoje. Por sua impossibilidade material de afirmar sua própria identidade, a nossa classe dominante é permanentemente pautada pelos ritmos de fora do país (*business*). Decorre dos vínculos que ela mantém fora do país a necessidade de se curvar aos ditames da metrópole da hora e por isso a mania de dotar o país dos "melhoramentos da vida moderna". O próprio projeto de dotar o país de um "teatro nacional" fez parte desse processo e por isso sempre significou adotar um melhoramento da vida moderna sem alterar minimamente as relações de classe.

A escravidão foi abolida depois de muita luta e muito sangue, mas todo mundo sabe que o Brasil tem escravos até hoje. Pois a nossa classe dominante joga pesado mesmo e, nas questões que envolvem a exploração da força de trabalho, não tem conversa.

Feito este preâmbulo, a experiência de teatro político de que vou tratar foi duplamente vítima dessas marcas fundamentais da vida brasileira (as demais ficam pressupostas). O Centro Popular de Cultura da UNE foi uma tentativa de fazer cultura política num momento em que o Brasil vivia um forte processo geral de politização à esquerda. Seus militantes pretendiam em primeiro lugar politizar os próprios estudantes universitários (o que já não seria pouca coisa num

país em que a cultura, sobretudo a universitária, é instrumento de dominação) e, no mesmo processo, levar mensagens políticas a trabalhadores, sobretudo operários e camponeses, mas sem prejuízo de outras categorias como bancários, comerciários e outros. Pois bem: o CPC foi destruído (no sentido físico) pela ditadura e a minha geração, que veio imediatamente após, foi informada a seu respeito pela visão que a classe dominante tinha dele, a saber, que era uma cambada de irresponsáveis patrocinados pelo igualmente irresponsável governo Jango, não podia mesmo dar certo, eles não sabiam o que estavam fazendo, e assim por diante. Este "diagnóstico" foi devidamente ampliado para o conjunto das lutas culturais do período. Assim, o Teatro de Arena, que estava nos pressupostos do CPC, e o Opinião, que reuniu os sobreviventes, foram igualmente estigmatizados como práticas teatrais inconseqüentes (do ponto de vista cultural, para não dizer nada do político). Essa foi a violência determinada pela truculência de tipo simples da nossa classe dominante, que sempre tem o sonho de suprimir os capítulos mais importantes da história das nossas lutas.

Mas teve também a violência mais sutil, a decorrente da falta de identidade e da vida cultural determinada de fora. Neste caso, muita gente decretou o caráter ultrapassado daquelas nossas experiências de teatro político porque, em Nova Iorque, Londres e Paris, por exemplo, o "teatro que contava" tratava de outro tipo de assuntos. Não é preciso demorar sobre este ponto, porque todos vivemos o tempo todo às voltas com as últimas modas da indústria cultural, sempre atropelando as nossas necessidades e experiências. Para quem não me conhece, é bom esclarecer: não se trata de ser contra a cultura internacional, o problema é o modo como o lixo da indústria cultural mundial, *show business* incluído, nos é imposto por seus arautos locais.

O maior problema que a minha geração enfrentou foi atravessar a montanha de diagnósticos conservadores sobre a nossa experiência de politização cultural. Por isso, a publicação do ensaio de Roberto Schwarz, "Cultura e política"[2], em fins dos anos 70, fez toda a diferença.

Como foi mencionado o sonho da nossa classe dominante de apagar a memória das nossas lutas, quero lembrar que, naqueles anos de politização, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri foram

[2] Cf. SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

responsáveis, em plena ditadura, pela reintrodução em nossas discussões políticas do assunto Quilombo de Palmares, que tinha sido eliminado da nossa história oficial. Eles escreveram e Boal dirigiu *Arena conta Zumbi*, que merecerá um capítulo especial quando for escrita a história do teatro que nos interessa.

Feito este brevíssimo preâmbulo, quero falar só mais um pouco sobre o tema "movimentos para um teatro popular no Século 20".

Não vou tratar da experiência anarquista do início do século, mas sugiro que vocês procurem o livro da Maria Thereza Vargas e o do Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha. Este, *História do teatro brasileiro, de Anchieta a Nelson Rodrigues*, publicado em 1996 pela FUNARTE, é o primeiro a incluir o teatro anarquista. E, pelo que ficou dito, vocês já sabem porque as outras histórias do teatro brasileiro não têm este capítulo.

Eu comecei a estudar o assunto pela geração dos anos 50 e 60 em São Paulo, que desenvolveu duas linhas básicas, herdadas das experiências dos trabalhadores europeus organizados em partidos socialistas, comunistas, anarquistas e muitos outros. Essas linhas não foram levadas às suas últimas consequências pelos dois motivos acima: primeiro, a ditadura interrompeu seus processos mais consequentes (como o CPC, que também havia em São Paulo); e depois, teatro político "saiu da moda" nas nossas metrópoles culturais, principalmente Estados Unidos (o que era falso, como sabe quem assistiu à palestra do Michael Denning).

A primeira linha, representada no plano da elaboração teórica pelo francês Romain Rolland, aqui foi chamada de "popularização (ou nacionalização) dos clássicos" e teve importantes defensores, como Augusto Boal que montou no Arena, por exemplo, *A madrágora* e *O melhor juiz, o rei*. Há diferentes modos de pensar essa possibilidade de trabalhar com a herança do teatro universal, mas a que mais me interessa é a do Boal, por sinal parecida com o que fez Orson Welles nos Estados Unidos, onde adaptou e dirigiu um *Júlio César*, caso de que Michael Denning tratou na semana passada[3]. Como disse Edwaldo Cafezeiro, não havendo uma receita sobre como deve ser tratado um texto clássico, a simples experiência de ler e imaginar como atualizar um desses textos já é em si valiosíssima. Orson Welles fez um

[3] Referência à palestra *Teatro e Política nos Estados Unidos da América*, de Michael Denning, que consta deste volume.

estudo sobre o fascismo e Mussolini ao encenar em 1938 o seu *Júlio César*. Boal mostrou alguns mecanismos de luta pelo poder através da *Mandrágora*. Com isso, os mais novos tomam conhecimento de obras e autores do passado e, no mesmo processo, podem refletir sobre questões do presente. Mas mesmo tendo muito interesse por esta vertente, ela não é a minha preferida.

Como vocês podem imaginar, eu prefiro aquela que começou a existir em 1863 com o Partido Socialista alemão e, depois da Revolução Soviética, ficou conhecida como Teatro de Agitação e Propaganda. Na Alemanha, eles fizeram *agitprop* durante toda a segunda metade do Século 19, só que não tinha esse nome. Para vocês terem uma idéia, a disseminação dessas práticas resultou numa organização de teatro que, pelo menos até fins dos anos 80 (do Século 20!), ainda existia e se chamava *Volksbühne*, que significa Teatro Popular. Só na cidade de Berlim, essa organização tinha em 1930 mais de 150 mil membros (isto está, entre outros, no livro do Boal), todos ligados à classe trabalhadora assalariada. Não estou me restringindo à classe operária: trabalhadores de escritório e outras profissões participavam ativamente desse teatro político.

Não é possível contar aqui a história das diferentes versões de partido social-democrata na Alemanha até 1930, mas eu imagino que vocês viram alguma coisa na palestra do Willi sobre a República de Weimar. Por isso vou direto ao ponto: a *Volksbühne* era patrocinada pelo Partido Social-democrata, que estava no poder desde a proclamação daquela república. Isto não quer dizer que todo o teatro ligado à *Volksbühne* era voltado aos temas da agitação e uma das consequências daquela espécie de ecletismo político que ela cultivou foi a radicalização de alguns grupos, que adotaram os procedimentos, inspirados na Revolução Soviética de 1917, introduzidos pelo Partido Comunista. Esta revolução deu lugar às mais variadas formas de teatro de agitação e, como foram os seus militantes que cunharam a expressão *agitprop*, eu acho que a gente deve continuar usando-a em homenagem a eles (e por isso, daqui em diante, não precisamos mais do itálico).

A idéia básica do agitprop é a mais simples possível: consiste em escolher um tema da pauta de lutas, por exemplo, uma greve e seus motivos, discuti-la, sintetizar a proposta a ser defendida e elaborar um texto curto, de dez a quinze minutos, a ser representado para os trabalhadores no sindicato onde se realiza a assembléia. Este exemplo é de caso pensado, pois é a peça americana, de Clifford Odets, *Waiting*

for Lefty, mencionada por Michael Denning. Por isso, posso dizer que agitação e propaganda pode se realizar em função de absolutamente qualquer tema. Para ficar ainda no caso dos Estados Unidos, houve nos anos 30 uma campanha de alcance nacional em defesa de um grupo de rapazes negros condenados à morte sob a acusação de estuprar duas moças brancas no Alabama. Para participar dela, um grupo de agitprop criou a peça *Scottsboro boys*, que se tornou um clássico do teatro político americano. A campanha, em alguma medida, foi bem sucedida, pois evitou a execução da maioria dos rapazes e a peça teve papel importante na luta por suas vidas.

Uma modalidade que foi praticada entre nós, o Teatro Jornal, ou Jornal Vivo, foi das mais úteis, sobretudo no início da Revolução Soviética. Os grupos encenavam notícias importantes em qualquer lugar. Havia as peças didáticas, para ilustrar pontos programáticos do partido bolchevique; havia as alegóricas, de que *Mistério Bufo*, de Maiakóvski é um exemplo conhecido. Montagens com textos literários dos mais variados tipos eram apresentadas por grupos de agitprop. Outra modalidade, já praticada desde o Século 19 pelos anarquistas, era tomar peças da tradição, como melodramas franceses, alemães e mesmo russos, politizar a história e realizar com o texto reelaborado espetáculos de agitação. O mesmo era feito com comédias de vaudeville, operetas, espetáculos de cabaré.

Nem precisa dizer que o espetáculo de cabaré politizado prosperou mais na Alemanha, que tinha uma tradição importante do gênero. Mas, para voltar mais uma vez aos Estados Unidos, não custa registrar que até mesmo a Billie Holiday participou de um cabaré político, o *Café Society* em Nova Iorque. Foi quando ela gravou a famosa *Strange Fruit*. O Michael Denning também falou disso.

Finalmente, e voltando para o teatro soviético: eles chegaram até mesmo a fazer teatro de marionetes politizado para fins de agitprop. Há uma versão fácil de encontrar (não em português, é claro) do *Petrushka*, divertidíssima. Como todo mundo sabe, derivado da *Comédia dell'Arte*, o personagem Petrushka virou na Rússia uma história infantil de teatro de marionetes que tem versões de todos os tipos, até de balé (Stravinski). Pois bem: a revolução criou a versão politizada desta história.

Em resumo: a moçada que queria fazer teatro político durante o período heróico da revolução, muito justamente apoiada no direito criado pela própria revolução, entendia que podia fazer o que bem

entendesse (praticando a liberdade de criação no sentido mais radical possível) com o material que aparecesse. Não havia limites: eles podiam tanto inventar formas inteiramente novas, como o teatro jornal, quanto retomar gêneros populares, medievais (alegorias e mistérios), ou até mesmo os desenvolvidos pela burguesia (melodramas e vaudevilles). Não pediam licença para ninguém; faziam o que bem entendiam.

Este trabalho, entretanto, não durou muito tempo: sua era de ouro foram os anos 20. Os desenvolvimentos da revolução desde a morte de Lênin, de que não posso evidentemente tratar agora, foram aos poucos produzindo uma crítica que em 1932 chegou a seu ponto máximo: os grupos de agitprop começaram a ser combatidos. Em 1934 um Congresso de escritores decidiu que eles eram infantis, despreparados, não faziam teatro, que teatro não era aquilo, enfim, o agitprop virou "coisa do passado", etc. Seus militantes foram brutalmente desqualificados, alguns acompanharam os novos tempos e fizeram "autocrítica", outros ainda tentaram resistir, mas muita gente morreu porque não quis se submeter a essas decisões (de Congresso...).

Na Alemanha aconteceu um processo similar, especialmente patrocinado pelo Partido Comunista, mas este deve ser visto com o sinal trocado, pois uma coisa é fazer agitprop tendo uma Revolução como pressuposto (e o apoio do Partido e do Estado) e outra, muito diferente, é fazê-lo tendo a revolução como ponto de chegada (estratégia), o que no fim das contas não aconteceu. As peças didáticas de Brecht, para não ir muito longe, são uma reflexão crítica sobre este ponto específico e, por isso, nenhuma delas tem palavra de ordem.

Como em 1933 em lugar da revolução a sociedade alemã pariu Hitler, o que se teve lá foi uma espécie de genocídio. Os grupos alemães que fizeram teatro de rua e outras modalidades de agitprop foram, literalmente, dizimados. E por dizimados devemos entender criminosamente assassinados. Os poucos que escaparam evadiram-se da Alemanha, de preferência para a União Soviética, onde acompanharam o processo acima referido. Na Alemanha, Hitler pôs os partidos socialista e comunista na ilegalidade e ocupou todas as suas dependências, inclusive as culturais. (Os nazistas também faziam agitprop, o que cria outros problemas que também precisam de exame).

Tudo o que acabamos de resumir constitui um referencial a partir do qual é possível entender e dar o devido valor às nossas

experiências que começaram nos anos 50 e nos 60 tiveram o seu momento de radicalização no CPC, com figuras como Vianinha, Chico de Assis e outros que nem eram artistas mas se envolveram com o processo, como o Carlos Estevam Martins. O CPC teve vida curta — e,aqui apresento a minha divergência da "história oficial" — não por incompetência, mas porque seu processo foi atropelado pelo golpe militar. Muitos veteranos — neste outro processo perverso da vida brasileira — diziam e dizem que se o golpe miltar não tivesse acabado com tudo, eles teriam acabado por si mesmos. Eu não acredito nisso. O CPC como organização até poderia acabar, mas eu sou suficientemente anarquista para não fetichizar instituições e apostar que sem o golpe a luta cultural seguiria de outras formas em outras situações. Basta pensar no caso do João das Neves que, se bobear, até hoje deve estar desenvolvendo formas de agitprop. Nos tempos em que esteve no Acre, anos 80, ele não fez outra coisa.

Como já escrevi sobre este ponto, não vou retomar tudo, quero só insistir no argumento. O golpe de 1964 aconteceu porque o Brasil ameaçava virar uma democracia. Era este o risco que a nossa classe dominante corria, porque ela acreditava, como acredita até hoje, que liberdade é privilégio dela. Trabalhador tem que ser catequizado, domesticado, essa cambada de vagabundos tem que ser retirada de sua "preguiça estrutural", não é isso o que ela pensa? Para ela, essa conversa de direitos, como a gente sempre vê, é coisa de idealista, utópico. Lutar por direitos não é coisa de gente séria neste país, e por aí vai.

Então, para concluir: o papel que teve Augusto Boal nesta história foi tremendamente importante. A peça que ele escreveu e montou no Teatro de Arena, *Revolução na América do Sul*, em 1960, foi uma espécie de estopim do processo que explodiu na criação do CPC. O Vianinha, que participou como ator da montagem, desenvolveu com ela uma crítica dialética que resultou na sua *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. Esta peça mostrou ao pessoal da UNE que estava na hora de fundar uma organização para fazer agitprop, que se chamou Centro Popular de Cultura.

Provavelmente Boal não quer mais esta atribuição, mas acho que é responsabilidade da minha geração não deixar que seja esquecido o seu papel nesta luta, tanto do ponto de vista literário quanto do ponto de vista da organização.

como uma inauguração de um banco, um discurso presidencial, uma partida de futebol, uma luta de boxe, uma sessão da Câmara dos Deputados. E o conceito inclui também o desfile de uma escola de samba, a sessão de macumba e até mesmo os espetáculos de teatro.

Performances seriam todas as atividades humanas organizadas de modo espetacular e realizadas por "atores" que estão conscientes da organização, ainda que possam ignorar seus significados e razões. É uma noção muito aberta que nos faz ver, por exemplo, que mesmo num espetáculo teatral de palco existe a presença de acontecimentos únicos, irreprodutíveis e singulares — tal como aqueles que costumam aparecer na vida. E que também nos permite observar como a vida poucas vezes é original, como ela está sujeita a gestos estabelecidos, a formalismos verbais, a movimentos pré-determinados, muito semelhantes aos que fazem os atores no palco.

É a vida reduzida a "teatro" que nos conduz a certos crimes como o de lesa-amor, que ocorre quando repetimos com pessoas diferentes as mesmas palavras, os mesmos gestos, o mesmo carinho mecanizado.

Por outro lado, é nessa terra de ninguém onde o teatro é vida e a vida é teatro que surge a possibilidade de uma intervenção revitalizadora, umas das coisas a que se propõe o Teatro do Oprimido.

Infelizmente, a mecanização do comportamento humano vai muito além das situações de *performance*. Suas raízes são mais fundas e se expressam em muitas ações inconscientes e banais, feitas segundo uma rotina ritualisticamente pré-estabelecida. E isso não causa maior embaraço até que cheguem os tempos de crise. Em épocas críticas (como essa que estamos vivendo agora) nossas vidas se assemelham a rios depois de uma tempestade. Vemos flutuar sobre as águas turbulentas inúmeros destroços que nos lembram de um sentido anterior, das solidez perdida, das casas e existências desagregadas. É a vida despedaçada que passa boiando nervosamente, sem a serventia de antes.

Dias atrás na televisão, o presidente Bush foi à Televisão, sentou-se ao lado de uma bandeira de seu país, como manda o ritual desse tipo de *performance*, e visivelmente nervoso — diante da ameaça do uso terrorista do *antraz* — pediu calma aos norte-americanos. Intranqüilo, pediu tranqüilidade. Ele estava fora da sua habitual rotina de presidente *mas obedecia rigorosamente* à rotina das manifestações excepcio-

nais da presidência. Pediu que os seus concidadãos voltassem à vida de todos os dias à qual ele próprio não poderia voltar.

Esses rituais profanos e performáticos, esses diluidores das crises profundas devem muito de sua existência ao fato de serem estratificações da correlação de forças entre pessoas e grupos. Formalizam desejos, vontades e objetivos sociais e sua utilidade prática advém de não podermos ser originais o tempo todo. Nem eu, ao fazer essa conferência. Sem rituais e sem *performances* a vida seria impossível. Se estivéssemos obrigados a ser originais sempre, estaríamos condenados ao caos. Não saberíamos jamais o valor de cada um dos nossos atos, nem as suas conseqüências.

Na medida, porém, em que internalizamos os hábitos necessários a nossa vida social (o que nos permite o convívio e o diálogo) vamos cristalizando valores para cada um dos nossos atos. Surgem hierarquizações e seleções para cada situação que se nos apresenta, regras de conduta e frutos proibidos. A vida social começa a impor suas regras que canalizam a violência, organizações decorrentes de correlações de força: quando essas regras se estratificam podem se tornar exatamente o contrário daquilo para o qual foram criadas.

Assim, quando uma realidade é apresentada no teatro — sendo o fenômeno teatral uma realidade em si mesma — a violência que existe na realidade é transposta, transfigurada e inevitavelmente algo dela permanece na sua representação teatral. Se a vida social consiste numa estrutura de violências, o teatro não está isento dessa estratificação e correlação pré-determinada. Porque o teatro é a transubstanciação cênica de um momento da vida social, contendo todas as suas contradições e conflitos.

O grande desafio de um teatro mobilizador é, portanto, lutar contra as violências estabelecidas socialmente ou materializadas no próprio ato teatral — o que acontece, por exemplo, sempre que os espectadores se tornam receptores totalmente passivos das imagens que lhe são apresentadas, aceitando uma aparência de vida que flui independentemente deles.

O sucesso do Teatro do Oprimido em todo o mundo — e essa idéia eu devo a meu filho Julián Boal — se deve justamente ao fato dele apresentar imagens da realidade que podem ser transformadas, remodeladas, recriadas em outras imagens desejadas.

O Teatro do Oprimido retira das representações a violência estratificada que elas contém. Ele congela aquele rio portador de des-

troços. Permite aos espectadores, de forma serena, o exercício da inteligência e a criatividade. Todos são chamados a inventar realidades possíveis, libertados da condição de meras testemunhas de rituais dados. Os espectadores tornam-se protagonistas, tornam-se inventores.

O que precisa ser analisado num trabalho do Teatro do Oprimido é justamente a correlação de forças estabelecida na sociedade, do ponto de vista da liberdade dada aos espectadores. Ao público — e não aos artistas em seu lugar — é oferecida a oportunidade de estudar os rituais aos quais todos estão submetidos em suas vidas. E de, criativamente, substituir esses ritos por outros mais adequados a lhe proporcionar felicidade.

Assim sendo, o Teatro do Oprimido transita constantemente entre a vida e a ficção, entre a realidade que vivemos e aquela que podemos inventar. Entre o passado e o presente para invadir, sobretudo, o futuro.

Entretanto, para que uma cena de Teatro do Oprimido possa ser transformada pela criatividade de seus espectadores — e desfeita a estratificação convencional da realidade — é preciso que se compreenda a escala de valores morais que orienta a representação. Existe hoje no mundo e no Brasil uma deliberada confusão moral que serve para justificar e mascarar muitos comportamentos nocivos. Com ferramentas advindas do teatro podemos inventar modos vivos de esclarecer muitas dessas confusões que nos são impostas.

Da última vez que estive em São Paulo contei uma história que tenho relatado repetidas vezes desde que aconteceu em 1999. Gostaria de contá-la de novo como exemplo da importância de se mobilizar as pessoas ao fazer com que o teatro lhes devolva a confiança na transformação da vida.

Ligado ao trabalho do Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro existe um grupo de empregadas domésticas que certo dia nos procurou com o desejo de "fazer teatro dentro de um teatro". O diálogo que se passou foi mais ou menos o seguinte:

"- Você vive nos dizendo que isso que estamos fazendo é teatro, mas só apresentamos na rua, em sindicatos, nas igrejas. Queremos um palco de verdade, fazer teatro dentro de um teatro".

- "Mas para quê?" — eu perguntei.

- "Nós queremos que a pessoa vá até à bilheteria, pegue o seu bilhetezinho; e queremos que o porteiro no saguão rasgue o

bilhete e devolva metade para ele; e que depois ele se sente na poltrona e veja o pano subir. Quando acontecer isso vamos acreditar que fazemos teatro."

- "Olha, vocês esqueceram que as pessoas que virão assisti-las talvez não tenham dinheiro para comprar um ingresso".

- "Não tem importância, entra de graça. Mas vai até a bilheteria para pegar o bilhete".

- "Então, está certo: vamos fazer!" — foi a nossa decisão.

Alugamos o Teatro Glória, que é bem central e organizamos um festival. Eram seis grupos, divididos em três dias. As empregadas domésticas se apresentaram no terceiro dia. O festival inteiro teve um enorme sucesso, com espectadores vindo dos bairros, o teatro sempre lotado, uma enorme e substancial alegria! Ao fim da apresentação delas vieram me avisar que uma moça estava chorando no camarim. Ficamos preocupados, imaginando que ela lamentava alguma coisa errada, mas quando perguntamos o motivo ela disse:

— "Desde a tarde, quando cheguei aqui, eu já estava emocionada. Nós somos empregadas domésticas — e as empregadas são ensinadas a serem invisíveis. Nós fazemos a comida e parece que ela vai sozinha para mesa; os pratos ficam sujos e parece que se lavam sozinhos; de manhã a criança acorda, veste-se e parece que ninguém fez nada por ela. A empregada doméstica é um ser invisível. Somos também ensinadas a ser mudas, não podemos falar. Se, de repente em volta da mesa as pessoas discutem política, a empregada não tem o direito de dizer o que pensa. Alguém logo orienta: 'Ei, você não sabe nada! Tem é que votar nesse outro candidato aqui!' Mas hoje à tarde, quando eu pisei no teatro, um homem no alto da escada me pediu um favor: 'Chega um pouquinho para cá que eu quero colocar o refletor em cima de você!' Ele estava me iluminando para que todo mundo visse o meu corpo. E logo veio um outro que pôs um microfone na minha lapela e me disse: 'Mesmo com o microfone fala mais alto porque a sua voz tem que ser ouvida lá na última fila'. Então, eu que sou muda, eu que sou invisível, de repente, fui ajudada a me tornar visível, a ser ouvida, para que minhas idéias fossem compreendidas".

E ela continuou: "E o mais engraçado era ver que na platéia, no escuro, estava sentada a família para a qual eu trabalho há dez

anos. Estava calada e ouviam tudo o que eu dizia".

Aí então eu perguntei: "Mas por que você chorou? Não era para estar feliz ao mostrar que você existia, pensava e se emocionava?"

— "Eu chorei depois, quando entrei no camarim e me olhei no espelho. Fiquei assustada." — ela disse agora sobriamente.

— Por que assustada?

— Eu olhei no espelho e vi uma mulher. Foi a primeira vez, em muitos anos que isso acontece. Antes, quando eu meu olhava no espelho, eu via uma empregada doméstica. Desta vez, não. Eu sou uma mulher."

Ela era aquele corpo, aquele pensamento, aquelas emoções. O teatro deu a ela o poder extraordinário de entrar em cena, também na vida, não para se exibir, mas para dizer o que pensava e gostar do corpo que tem.

E eu sempre me pergunto: será que cada um de nós, quando se olha no espelho, consegue se enxergar verdadeiramente ou só vê aquilo que dizem que somos?

É contra essa uniformização cinzenta que impede o que nós verdadeiramente somos, é contra os papéis distribuídos pelos dominadores (que nos dizem também como desempenhá-los), é contra as formas morais e estéticas que nos impedem de entrar em cena criativamente que o grande teatro pode nos oferecer sua técnica a serviço da vida.

Quando sonha um outro real possível o espectador transforma as imagens estratificadas da vida social em um dinamismo de amor e desejos que evocam uma sociedade de convívio mais igualitário e menos mecanizado.

É no limiar entre o teatro e a vida, entre o ideal e o real que se operam os atos transformadores, a partir de uma superação que só depende da invenção e produção criativa dos homens.

DEBATE SOBRE TEATRO POPULAR NO BRASIL

com Augusto Boal

PÚBLICO — Como você avalia a situação do teatro brasileiro atual?

BOAL — Eu não posso falar do teatro brasileiro e tenho dúvidas se alguém pode. Vocês que moram em São Paulo talvez possam falar do teatro paulista. Eu, quem sabe, possa falar um pouco daquilo que vejo no teatro do Rio de Janeiro. Mas não se pode dizer o que é o teatro brasileiro em geral. Poucos sabemos do que se passa no Norte ou Sul do país. Não gostaria, além do mais, que o meu entusiasmo com o Teatro do Oprimido desse a impressão que sou contra outras formas de teatro. Eu mesmo escrevo e dirijo peças testemunhais, ligadas à minha história. Como artista, eu não sou um personagem, eu sou vários. E não gostaria que o espectador dissesse "pára!" e entrasse em cena para me substituir e mostrar o que eu tenho que fazer. Isso quer dizer: eu não sou contra o teatro de palco. Acredito que todas as formas de espetáculo são válidas. Mas se falasse sobre o teatro brasileiro cometeria injustiças. Eu já vi, por exemplo, alguns espetáculos da Companhia do Latão, grupo pelo qual tenho uma profunda admiração — mas não são as minhas escolhas que constituem o teatro brasileiro. Muitas experiências diferentes fazem parte disso, várias que eu amo, outras que eu não gosto. E minha opinião não vale mais que a de ninguém.

PÚBLICO — Eu sou estudante de direito e quero ouvir um pouco mais sobre o Teatro Legislativo que você desenvolveu no seu período de vereador.

BOAL — Quando entrei na Câmara do Rio de Janeiro acontecia uma coisa que sempre me pareceu absurda: cada vereador tinha direito a 25 assistentes, além dos quais ele podia chamar mais 10 do serviço público. Então, eu tinha 35 pessoas à disposição. Fiz, então, com que a maior parte dos meus colaboradores fosse gente de teatro. Isso causou um grande escândalo dentro da Câmara: às vezes os outros vereadores passavam e nos ouviam cantando e tocando mú-

sica no gabinete. Eles abriam a porta e perguntavam: "o que estão fazendo?!". "Não está vendo?", eu dizia, "estamos trabalhando". Quando sabíamos que algum projeto errado seria vitorioso, que alguma lei estúpida seria aprovada, nosso grupo se recusava a participar da votação e como protesto nos dirigíamos para a frente da Câmara onde encenávamos uma sessão simultânea. Do lado de fora a lei iníqua era simbolicamente reprovada através de um evento teatral em que a população participava. No geral, o que mais fazíamos era a realização de atos políticos junto a comunidades, que desencadeavam discussões dos problemas. Após um espetáculo, no debate, alguém anotava as idéias que surgiam. Depois disso fazíamos diálogos intercomunitários, entre grupos diversos, para que pessoas com situações de opressão diferentes pudessem criar uma rede de solidariedade. Com base nessas avaliações iniciávamos ações de outro tipo, algumas diretas e urgentes como levar o caso a secretários ou ao prefeito. Ajudávamos também na abertura de processos jurídicos, o que se facilitava pelo fato de eu ser presidente da Comissão de Direitos Humanos e dispor de uma equipe de advogados. E, num terceiro caso, surgiram os projetos de lei. O Teatro Legislativo produz intervenções políticas, legislativas, jurídicas a partir de uma consciência despertada pelas várias formas do Teatro do Oprimido.

PÚBLICO — Na sua opinião o teatro é um lugar privilegiado para a conscientização política?

BOAL — O que eu procurei fazer nos últimos anos, em vários lugares do mundo, foi sempre incentivar as pessoas na sua luta necessária pela transformação da sociedade. Talvez seja isso que você chama de conscientização e eu prefiro chamar de luta necessária. Algo que ninguém vai fazer por nós. E eu insisto em dizer: a liberdade que é outorgada pode ser retirada, mas aquela que se conquista é mais difícil de se retirar. É essa a que interessa. E nessa luta o teatro é muito útil porque é a soma de todas as linguagens artísticas. O absurdo é que não seja usado! Dentro de cada um de nós existe o ator que atua e o espectador que observa: nós somos teatro. Essa capacidade reflexiva, essa coexistência de ser humano com o ser humano, ator e espectador, é o primeiro elemento do que eu chamo Teatro Essencial. O segundo está na linguagem. Na vida de todos os dias, amamos, odiamos, sofremos emoções variadas. Em relação a

elas, o ator em cena não faz outra coisa senão exercitar suas paixões. Na vida de todos os dias, pensamos, mobilizamos idéias. O ator em cena não faz outra coisa senão expressar pensamentos pelo diálogo e movimento. Na vida de todos os dias, usamos a voz de acordo com a pessoa com que estamos falando. A voz muda conforme afetos e desafetos, assim como as inflexões que o ator imprime em cena. A única coisa que o ator tem a mais que qualquer um de nós é a consciência do uso da linguagem. O terceiro elemento do Teatro Essencial é esse que se realiza aqui nesse instante. Quando eu falo e recebo uma atenção muito grande de vocês eu me sinto poderoso porque se cria nesse espaço um outro espaço. Seja qual for a força de cada um de nós, no instante em que subimos em cena ela é multiplicada. Quando vocês, voluntariamente, ficam sentados e diminuem a necessidade de ação, fazem com que sua energia psíquica se concentre no aumento da atenção. E ela se projeta na atuação. Nós podíamos estar na praia. Se vocês todos estivessem olhando para cá, eu teria essa força de teatralidade. Então, sinteticamente, vocês (e todos nós) são teatro, falam teatro, produzem teatro. O Teatro do Oprimido é a constatação desse fato: ser teatro é ser humano, ser humano é ser teatro. As duas coisas são a mesma. Não existe uma sem a outra. Ensinar isso é uma tarefa importante do artista. Fazer a sua arte, claro, porque dá um prazer enorme ser diretor de teatro, escrever uma peça, entrar em cena. A esse prazer não devemos renunciar nunca. Mas a ele acrescentar um outro prazer — igualmente enorme — que é o prazer de ensinar a fazer. Como dizia Paulo Freire, sempre que se ensina, alguma coisa se aprende. E só se ensina quando se aprende. A velha lição transmitida a um novo destinatário implica um novo aprendizado. É o aprendizado do ensinar a fazer, uma das grandes possibilidades da arte.

PÚBLICO — A televisão e a cultura de massa são muito influentes na educação da sociedade. Até que ponto o teatro consegue combater esse poder tão grande?

BOAL — Para essa questão e costumo sempre responder a mesma coisa: eu acho que o teatro é apenas um instrumento. Como tal, ele não tem poder nenhum. Quem pode ter poder é quem o utiliza. Nenhuma chave abre a porta. Quem abre a porta é a pessoa que empunha a chave. O teatro é instrumento de possível conhecimento e

transformação da realidade. Extremamente poderoso na medida em que nós o tornemos assim. Cada ser humano é capaz de fazer representações do real. E essas representações embutem visões morais e políticas. Não existe representação que seja amoral e apolítica. É preciso, portanto, muito trabalho para modificar as imagens prontas e criar novas — que são as imagens do desejo sempre em movimento de se mudar o mundo para melhor. É evidente que é um desejo poderoso, que pode tornar o teatro poderoso. Mas é preciso que as pessoas possam.

PÚBLICO — Pelo que me parece, o Teatro do Oprimido se filia à trajetória da luta dos trabalhadores, oriundas de um tempo em que as bandeiras e palavras de ordem eram mais claras porque a chance de uma revolução era mais concreta. Mas esse processo revolucionário foi abortado inclusive pelos erros de Stálin. Então eu pergunto: qual é a filiação ideológica do Teatro do Oprimido? Não há o risco dele ficar restrito à discussão de migalhas numa época toda financeirizada, em que as gestões estão amarradas com a lei de responsabilidade fiscal e com o compromisso de pagar dívidas?

BOAL — Mesmo sendo um movimento teatral democrático, a atuação mais ampla do Teatro do Oprimido depende do estabelecimento de parcerias, o que vale para qualquer teatro responsável socialmente. Ao trabalhar, por exemplo, com o MST[2] não temos a ilusão que somos nós que vamos realizar a reforma agrária. O que podemos fazer é apoiar o que deve ser feito: a ocupação das terras. Do mesmo jeito, nós nunca iremos trabalhar para o inimigo. Nossos interlocutores são grupos de favelas, grupos de luta contra a AIDS, movimentos sociais que têm uma atuação muitas vezes ideológica e com a qual nós estamos de acordo. O que nos cabe fazer é transmitir uma técnica. Nós não temos mais a pretensão da bandeira, que sugere a imagem de alguém na frente e todos atrás. Já tivemos um dia. Mas nossas idéias e desejos coincidem com os oprimidos, coincidem com os negros, com as mulheres violentadas, coincidem com uma porção de despossuídos — além dos clássicos camponeses e operários. Oferecemos uma consci-

[2] O MST, Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra, é o mais atuante movimento de luta pela Reforma Agrária no Brasil. (N.O.)

ência da linguagem para aqueles com cuja luta nós estamos de acordo. Além disso, não podemos generalizar a dificuldade de enfrentar a situação atual: existem governos mais e menos entreguistas (eu não tenho o menor pejo de voltar a usar termos que aparentemente foram banidos). São eles que dizem "isso é coisa do passado", ou que "não existe mais esquerda e direita", ou "a história acabou". Mas se a história acabou como explicar as torres derrubadas do World Trade Center? Como explicar as manifestações contrárias ao imperialismo exercido pelos Estados Unidos no mundo? Tem muita gente interessada em que não se produzam esclarecimentos históricos.

PÚBLICO — Eu gostaria de saber se as técnicas do Teatro do Oprimido tem utilidade no teatro convencional?

BOAL — A experiência registrada num livro como *Jogos para atores e não atores* nasceu de anos de prática no Teatro de Arena. Se considerarmos o que eu chamo de Teatro Essencial, não existe uma separação rígida entre Teatro do Oprimido e o teatro de palco. É por isso que as mesmas técnicas podem servir à montagem de espetáculos. Quando eu fiz a *Fedra*[3] com a Fernanda Montenegro, eu utilizava a técnica do Teatro Imagem: eu pedia aos atores que criassem imagens de como cada personagem via sua família, ou o amor — imagens físicas que influenciaram diretamente a encenação. Há dois anos mais ou menos eu trabalhei com a *Royal Shakespeare Company*. Eu experimentei com eles as técnicas introspectivas do Teatro do Oprimido, procedimentos muito elaborados e sofisticados que permitem visualizar e teatralizar conflitos subjetivos que estão na cabeça das pessoas. Esses conflitos não podem ser contados, apenas teatralizados. De certo modo, escrevi o livro *O Arco Íris do Desejo*[4] — que trata dessas técncias — com os atores oficiais da *Royal Shakespeare Company* num trabalho sobre as personagens do *Hamlet*. Eu me lembro da cena em que a Ofélia devolve ao Hamlet os presentes que recebeu dele. O mais comum nas montagens e filmes é que Ofélia seja representada como uma pessoas dócil, obediente.

[3] *Fedra*, de Racine, montagem de 1986, com cenografia de Hélio Eichbauer.
[4] *O Arco Íris do Desejo: Método Boal de Teatro e Terapia*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

Mas não é preciso ir muito longe para perceber que lá dentro do coração nenhuma mulher é dócil e obediente. Toda mulher tem um vulcão interno, e se ele não se manifesta é porque a coerção do lado de fora é grande demais. A técnica do "Arco Íris do Desejo" que dá nome ao livro nos ajuda a ver que a relação de Ofélia com Hamlet tem várias cores: o grande amor que ela tinha por ele, a admiração, o medo de perdê-lo, o ódio tremendo que ela sentia por alguém que dizia estar apaixonado e que renega subitamente tudo. A partir desse espectro de desejos contraditórios, a cena ficou tão explosiva que quando Hamlet diz: "Vai para convento!" é por estar apavorado com ela. Teatro é essencialmente a dicotomia que nós carregamos: é a linguagem das nossas relações e o espaço estético que criamos. E isso pode aparecer em qualquer forma.

PÚBLICO — Se você fosse fazer uma autocrítica sobre o Teatro do Oprimido, que aspectos ainda precisariam ser desenvolvidos para uma maior força de atuação?

BOAL — Nós temos discutido muito a necessidade de fazer avançar as nossas técnicas. Mesmo tendo ido muito longe, percebemos que temos problemas em algumas áreas. O trabalho com o texto é uma delas. Todo mundo sabe que a palavra é uma espécie de invenção que não existe: ela é um risco traçado no papel ou um som feito com a boca e as cordas vocais sem materialidade corpórea. Justamente por ser assim tão flexível ela é uma espécie de caminhão: pode-se pôr a carga que quiser na palavra e ela muda de valor. A conotação pode ser contrária ao sentido original conforme valores atribuídos pela circunstância ou entonação. Você pode dizer para a mulher "eu te amo" e ela sair correndo porque você falou "eu te amo" de um jeito que a assustou. São caminhões que carregam uma emoção ou uma história. Essa é uma área em que precisamos avançar, em que temos trabalhado às vezes de modo genérico. Já faz algum tempo que estamos trabalhando com mais cuidado literário junto a nossos grupos de colaboradores. Uma outra frente é a da imagem, física, cênica. Ela é também é uma linguagem. Sempre digo que podemos calar a boca, mas não o corpo. Se a palavra nos exercícios precisa ser mais necessária e rica, assim como as imagens, é porque o conjunto do trabalho se aproxima de uma reflexão sobre a própria metáfora. Faz algum tempo que estamos tentando não contar

diretamente as coisas, buscando transposições menos literais, mais simbólicas. Para falar das coisas de hoje às vezes é preciso essa volta metafórica. São caminhos antigos que precisam ser reabertos.

PÚBLICO — Minha pergunta é sobre a sua experiência com o teatro épico de Brecht. Gostaria que você explicasse um pouco também sobre o distanciamento do ator para com a personagem.

BOAL — Quando vim para São Paulo ainda trabalhava por aqui um maravilhoso palhaço de circo chamado Piolin. Era o ator mais brechtiano que eu já vi: criava a personagem e a mostrava para o público. O Efeito-V — que tem em alemão um nome ameaçador, *Verfremdungseffekt* — era praticado por Piolin quando fazia o espectador ver que a personagem é um e ele outro, demonstrando a relação entre um e outro. Quando alguém conta uma piada, seja de que nacionalidade for, sempre ocorre um distanciamento do caso: o japonês que se chama Manuel é um outro que não eu, é um objeto. Basicamente é isso. Mas a genial invenção é pegar um coisa extremamente simples e torná-la uma ferramenta de trabalho, é nos fazer ver algo que passava despercebido na nossa frente e dar-lhe um sentido novo. Em 1960, olha que o tempo já vai longe, eu escrevi a peça *Revolução na América do Sul.* Era um momento em que Brecht ainda não era muito conhecido no Brasil, mas estava começando a ser. E nós estudávamos muito sua obra no Arena, e incorporávamos vários princípios como a interrupção da ação, a interferência da música narrativa. Foram princípios que eu reelaborei à minha maneira. É claro que fui influenciado pelo Brecht nesse momento. Eu não gosto muito de falar em influências porque isso pode dar a idéia que existe uma linha direta, quando na verdade são muitas as influências a que estamos sujeitos. Na época do Seminário de Dramaturgia do Arena estudávamos muitos autores, dos gregos aos contemporâneos. Tínhamos aulas com professores convidados como Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado, Sábato Malgadi. Junto com eles veio Brecht — e veio com a força de um reconhecimento mundial. Mas na conta das minhas influências, o importante é que elas foram boas.